

prof.dr.CONSTANTA BĂRBOI  
prof.SILVESTRU BOATCA  
prof.MARIETA POPESCU

# DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE

pentru gimnaziu și liceu

Prof. dr. Constanța Bărboi

Prof. Silviu Boatcă

Prof. Marieta Popescu

# DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE

— pentru gimnaziu și liceu —

În conformitate cu programa și manualele de limba  
și literatura română, aprobate de  
Ministerul Învățămîntului și Științei

Editura NOVA 2001.  
București, 1994



Prof. dr. Constanța Bărboi

Prof. Silviu Boatcă

Prof. Marieta Popescu

# DICȚIONAR DE PERSONAJE LITERARE

— pentru gimnaziu și liceu —

## CUPRINS

1. Argument .....	7
2. Tabel sinoptic: scriitori, opere, personaje .....	9
3. Indice alfabetic: personaje, opere, scriitori .....	13
4. Avertisment .....	19
5. Dicționar de personaje .....	21
6. Noțiuni de teorie literară .....	463
a. Opera literară .....	463
b. Structura operei literare .....	465
c. Personajul literar .....	467
d. Modalități de expunere în opera literară .....	468
e. Genuri și specii literare .....	470
f. Curente culturale și literare .....	473
g. <i>Clasicism, romantism, baroc</i> de G. Călinescu ....	480
h. <i>Dubla intenție a limbajului</i> de T. Vianu .....	494
. Tipologii de personaje — sugestii' .....	500
8. Scriitori — fișe bibliografice .....	508
9 Bibliografie selectivă .....	527



Dicționarul de personaje literare, conceput în conformitate cu programele și manualele în curs, aprobate de Ministerul Învățământului și Științei, este un util instrument didactic în activitatea școlară, atât pentru elevi, cât și pentru profesori.

Dicționarul reunește personaje și simboluri din opere literare prevăzute pentru studiul elevilor din învățământul gimnazial, liceal, profesional și complementar.

Dicționarul vine în sprijinul pregătirii la clasă, a examenelor de admitere în liceu sau școală profesională, a examenului de bacalaureat, de admitere în învățământul superior, al concursurilor școlare.

În Dicționar se particularizează modalitățile de caracterizare ale personajelor, așa cum ne apar ele în operele literare.

Calitatea didactică este conferită de faptul că Dicționarul, realizând fișe de caracterizare a personajelor, formează la elevi deprinderi de muncă intelectuală, instruindu-i asupra multiplelor posibilități ale lecturii din școală și din perspectiva vieții.

Dicționarul are un dublu rol. Mai întâi el selectează și prezintă un număr de 150 personaje pe care le-am considerat reprezentative pentru înțelegerea literaturii române de către elevi, încurajându-i în lecturile lor, punând un accent sporit pe textul literar. În al doilea rând, are un caracter critic, întrucât aduce, după caz, o serie de date, aprecieri asupra operei și personajului respectiv din perspectiva criticii și istoriei.

noastre literare, încercînd să surprindă cele mai diverse puncte de vedere.

Pentru a ușura înțelegerea din această perspectivă. Dictionarul cuprinde și unele fișe de scriitori, cu date reprezentative privind opera, cât și importante sugestii de referințe critice, reducînd astfel efortul elevilor și colegilor noștri în identificarea surselor bibliografice. Pe parcurs, se fac conexiuni și cu literatura universală.

Pe lângă personajele conturate ca elemente bine structurate, ce apar în narațiuni sau opere dramatice, ne-am oprit și asupra unor simboluri — personaje alegorice, fantastice, miraculoase — care, prin însuși reprezentarea lor, determină structura operei literare, simboluri care facilitează înțelegerea complexă a literaturii noastre.

Dicționarul cuprinde și unele noțiuni de teorie literară, sugestii de grupare a personajelor pe tipologii — fără a avea pretenția epuizării asocierilor posibile —, precum și o bibliografie selectivă.

Autorii



# TABEL SINOPTIC

Nr. crt.	Scriitori	Opere literare	Personaje — Simboluri
1. VASILE ALECSANDRI		<i>Dumbrava roșie</i> <i>Dan, Căpitan de plai</i> <i>Despot-Vodă</i> <i>Chirișa în provincie</i>	Ștefan cel Mare Dan; Ghirai; Ursan Despot-Vodă Chirișa
2. GHEORGHE ASACHI		<i>Dochia și Traian</i>	Dochia; Traian
3. ION BARBU		<i>Riga Crypto și Iapona Enigel</i>	Riga Crypto; Iapona Enigel
4. NICOLAE BĂLCESCU		<i>Românii supt Mihai-Voievod Viteazul</i>	Mihai Viteazul
5. LUCIAN BLAGA		<i>Meșterul Manole</i>	Manole; Mira; Bogumil; Găman; Zidarii; Vodă
6. ION BUDAI-DELEANU		<i>Țiganiada</i>	Vlad Țepeș; Romândor; Romica; Parpangel
7. DIMITRIE CANTEMIR		<i>Istoria Ieroglifică</i>	Iporogul; Corbul; Helge (Nevăstuica)
8. I.L. CARAGIALE		<i>O scrisoare pierdută</i>  <i>În vreme de război</i>	Ștefan Tipătescu; Agamemnon Dandanache; Zaharia Trahanache; Nae Cașavencu; Tache Farfuridi; Iordache Brinzovenescu; Ghiță Pristanda; Cetățeanul turmentat; Zoe Trahanache; Alegători, cetățeni, public Stavrache
9. MATEIU CARAGIALE		<i>Craii de Curtea-Vechi</i>	Pașadia; Pantazi; Pirgu.

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 10. GEORGE<br>CĂLINESCU                | <i>Enigma Otiliei</i>   | Aglae Tulea; Otilia;<br>Felix; Pascalopol;<br>Costache Giurgiuveanu;<br>Stănică Rațiu.  |
| 11. GEORGE<br>COȘBUC                   | <i>Nunta Zamfirei</i><br><i>Pașa Hassan</i>   | Zamfira<br>Mihai Viteazul; Pașa<br>Hassan   |
| 12. ION CREANGĂ                        | <i>Amintiri din copilărie</i><br><i>Povestea lui Harap-Alb</i>  | Nică; Smaranda<br><br>Harap-Alb; Spinul; Gerilă; Setilă; Flăminzilă; Ochilă; Păsări-Lăți-Lungilă  |
| 13. BARBU<br>ȘTEFĂNESCU<br>DELAVRANCEA | <i>Apus de soare</i><br><i>Hagi-Tudose</i>  | Ștefan cel Mare<br>Hagi-Tudose  |
| 14. ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ             | <i>Mistrețul cu calți de argint</i>   | Prințul   |
| 15. MIRCEA ELIADE                      | <i>Domnișoara Christina</i>   | Domnișoara Christina;<br>Egor   |
| 16. MIHAI<br>EMINESCU                  | <i>Scrisoarea III</i><br><br><i>Călin (File din poveste)</i><br><i>Sărmanul Dionis</i><br><i>Decebal</i><br><i>Luceafărul</i> | Mircea; Baiazid; Oștirea română.<br><br>Călin<br>Dionis<br>Decebal; Dochia; Împăratul Traian.<br>Demiurgul; Cătălin; Cătălina; Luceafărul |
| 17. NICOLAE<br>FILIMON                 | <i>Ciocolii vechi și noi</i>  | Dinu Păturică   |
| 81. GALA<br>GALACTION                  | <i>La Vulturi!</i>  | Agripina; Dănilă  |



19. ION GHICA	<i>Scrisori</i>	Nicu Bălcescu
20. BOGDAN PETRICEICU- HASDEU	<i>Răzvan și Vidra</i>	Răzvan; Vidra
21. ION HELIADE RĂDULESCU	<i>Zburătorul</i>	Florică; Zburătorul
22. HORIA LOVINESCU	<i>Moartea unui artist</i>	Manole Crudu
23. ALEXANDRU MACEDONSKI	<i>Noapte de Decembrie</i>	Emirul; Pocitul
24. FĂNUȘ NEAGU	<i>Dincolo de nisipuri</i>	Șușteru
25. COSTACHE NEGRUZZI	<i>Sobieski și românii Alexandru Lăpuș- neanul</i>	Românii; Sobieski Alexandru Lăpușneanul
26. HORTENSIA PAPADAT- BENGESCU	<i>Concert de muzică din Bach</i>	Ada Razu; Prințul Maxen- țiu; Lică Trubadurul
27. CAMIL PETRESCU	<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război Patul lui Procust</i>	Ștefan Gheorghidiu; Ela Doamna T.; Fred Vasi- lescu; Ladima
28. ALEXANDRU PHILIPPIDE	<i>Izgonirea lui Prometeu</i>	Prometeu; Zeus; Mulți- țimea
29. MARIN PREDĂ	<i>Moromeții O oră din august</i>	Ilie Moromete; Nicolae- Moromete Soldații români
30. LIVIU REBREANU	<i>Ion Răscoala Pădurea spînzurașilor</i>	Ion; Zaharia Herdelea; Vasile Baci; Ana Țăranii; Titu Herdelea; Miron Iuga; Petre Petre Trifon Guju Apostol Bologa

31. MIHAIL SADOVEANU	<i>Baltagul</i>	Vitoria Lipan; Gheorghie- ță; Nechifor Lipan
	<i>Zodia Cancerului</i>	Duca-Vodă; Ilie Turculeț; Abatele de Marenne; Alecu Ruset
	<i>Frații Jderi</i>	Ștefan cel Mare; Manole Pâr-Negru; Ionuț Jder
	<i>Neamul Șoimăreștilor</i>	Tudor Șoimar; Stroie Orheianu; Simion Bârnoa- vă; Cantemir-bei; Mihai bătrînul
	<i>Domnul Trandafir</i>	Domnu Trandafir
32. IOAN SLAVICI	<i>Moara cu Noroc</i>	Ana; Ghiță; Lică Sămă- dăul; Bătrina
	<i>Mara</i>	Mara; Persida; Trică; Națl; Hubăr
33. MARIN SORESCU	<i>Răceala</i>	Vlad Tepeș; Mahomed; Valahii; Armata otomană
34. GRIGORE URECHE	<i>Letopiseșiiul Țării Moldovei</i>	Ștefan cel Mare
35. DUILIU ZAMFIRESCU	<i>Viața la țară</i>	Tănase Scatiu; Sașa Co- măneșteanu
36. LITERATURA POPULARĂ	<i>Miorița</i>	Ciobănașul; Măicuța bă- trînă; Oița năzdrăvană
	<i>Monastirea Argeșului</i>	Manole; Ana
	<i>Greuceanu</i>	Greuceanu
	<i>Tinerete fără bătri- ne și viață fără de moarte</i>	Făt-Frumos



## INDICE ALFABETIC DE PERSONAJE, OPERE, Scriitori

- Abatele de Marenne — *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-vodă* de Mihai Sadoveanu
- Ada Razu — *Concert de muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu
- Agamemnon Dandanache — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale
- Aglae Tulea — *Enigma Otiliei* de George Călinescu
- Agripina — *La Vulturi!* de Gala Galaction
- Alecu Russet — *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sadoveanu
- Alegători, cetățeni, public — personaj colectiv — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale
- Alexandru Lăpușneanul — *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi
- Ana — personaj mitic — *Monastirea Argeșului* — legendă
- Ana — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici; v. Ghiță
- Apostol Bologa — *Pădurea spinzurașilor* de Liviu Rebreanu
- Armata otomană — personaj colectiv — *Răceala* de Marin Sorescu; v. Vlad Țepeș
- Armata română — personaj colectiv — *O oră din august* de Marin Preda; v. Soldații români
- Baciu Vasile, v. Vasile Baciu
- Baiazid — *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu; v. Mircea (cel Bătrîn)
- Bălcescu, v. Nicu Bălcescu.
- Bătrîna — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici; v. Ghiță
- Bogumil — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; v. Manole
- Bologa, v. Apostol Bologa
- Brinzovenescu — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Agamemnon Dandanache.
- Cantemir-bei — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. Tudor Șoimaru
- Cațavencu, v. Nae Cațavencu
- Călin — *Călin (File din poveste)* de Mihai Eminescu
- Cătălin — *Luceafărul* de Mihai Eminescu
- Cătălina — *Luceafărul* de Mihai Eminescu
- Cetățeanul turmentat — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Tipătescu, Trahanache, Zoe, Agamemnon Dandanache



Chirița — *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri  
 Ciobănașul — personaj mitic — *Miorița* — baladă  
 Corbul — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir; v.  
 Inorogul

Costache Giurgiuveanu — *Enigma Otiliei* de George Călinescu  
 Crudu, v. Manole Crudu

Dan — personaj simbol — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri  
 Dănilă — *La Vulturi!* de Gala Galaction; v. Agripina  
 Decebal — *Decebal* de Mihai Eminescu  
 Demiurgul — personaj simbol — *Luceafărul* de Mihai Eminescu  
 Despot-Vodă — *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri  
 Dinu Păturică — *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon  
 Dionis — (Dan, Zoroastru) — personaj fantastic — *Sărmanul Dionis* de  
 Mihai Eminescu  
 Dochia — personaj mitic — *Dochia și Traian* de Gheroghe Asachi  
 Dochia — personaj mitic — *Decebal* de Mihai Eminescu; v. Decebal  
 Dochia — *Dochia și Traian* de Gheorghe Asachi  
 Doamna T. — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu  
 Domnișoara Christina — personaj fantastic — *Domnișoara Christina* de  
 Mircea Eliade  
 Domnu Trandafir — *Domnu Trandafir* de Mihail Sadoveanu  
 Duca-Vodă — *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sa-  
 doveanu

Egor — *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade; v. *Domnișoara Christina*  
 Ela — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu;  
 v. Ștefan Gheorghidiu  
 Emirul — personaj simbol — *Noapte de Decembrie* de Alexandru Macedonski

Farfuridi — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Agamemnon,  
 Dandanache, Brinzovenescu, Trahanache, Nae Cațavencu  
 Făt-Frumos — personaj fantastic — *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de  
 moarte* — basm  
 Felix — *Enigma Otiliei* de George Călinescu  
 Flămînzilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă;  
 v. și Harap Alb, Setilă  
 Fred Vasilescu — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu

Găman — *Meșterul Manole* de Lușian Blaga; v. Manole  
 George Demetru Ladima — *Patul lui Procust* de Camil Petrescu  
 Gerilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v.  
 și Harap Alb  
 Gheorghidiu, v. Ștefan Gheorghidiu  
 Gheorghită — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu  
 Ghirai — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri; v. Dan  
 Ghiță — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici  
 Ghiță Pristanda — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Tipătescu,  
 Trahanache  
 Giurgiuveanu, v. Costache Giurgiuveanu  
 Greuceanu — personaj fantastic — *Greuceanu* — basm (în culegerea lui  
 Ispirescu)



- Hagi-Tudose — *Hagi-Tudose* de B. Șt. Delavrancea  
 Harap-Alb — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă  
 Helge (Nevăstuica) — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir; v. Inorogul  
 Herdelea, v. Titu Herdelea și Zaharia Herdelea  
 Ilie Moromete — *Moromeții* de Marin Preda  
 Ilisafra — *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu  
 Inorogul — personaj alegoric — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir  
 Ion — *Ion* de Liviu Rebreanu  
 Ionuț (Onu) Jder — *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu  
 Iuga, v. Miron Iuga
- Jder (familia), v. Ilisafra; v. Ionuț (Onu); Jder; v. Manole Păr-Negru
- Ladima, v. George Demetru Ladima  
 Lapona Enigel — personaj simbolic — *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu; v. Riga Crypto  
 Lică Sămădăul — *Moara cu noroc* de Ioan Slavici; v. Ghiță  
 Lică Trubadurul — *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu  
 Lipan (familia), v. Gheorghită; Nechifor Lipan; Viteria Lipan  
 Luceafărul — personaj simbolic — *Luceafărul* de Mihai Eminescu
- Mahomed — *Vlad Țepeș* de Marin Sorescu; v. Vlad Țepeș  
 Manole — personaj mitic — *Monastirea Argeșului* — baladă  
 Manole — personaj mitic — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga  
 Manole Păr-Negru — *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu  
 Mara — *Mara* de Ioan Slavici  
 Maxențiu — *Concert din Muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu  
 Măicuța bătrână — *Miorița* — baladă; v. Ciobănașul  
 Mihai (Viteazul) — *Pașa Hassan* de George Coșub  
 Mihai Viteazul — *Istoria românilor supt Mihai-voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu  
 Miha bătrînul — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. Tudor Șoimaru  
 Miorița — baladă, v. Ciobănașul  
 Mira — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; v. Manole  
 Mircea (cel Bătrîn) — *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu  
 Miron Iuga — *Răscala* de Liviu Rebreanu  
 Moromete (familia), v. Ilie Moromete; v. Nicolae Moromete  
 Moșoc — *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi  
 Mulțimea — personaj colectiv — *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide
- Nae Cațavencu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; v. și Agamemnon Dandanache, Ștefan Țipătescu  
 Nașl — *Mara* de Ioan Slavici; v. Mara  
 Nică — *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă  
 Nichifor Lipan — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu  
 Nicu Bălcescu — *Scrisori* — *Nicu Bălcescu* de Ion Ghica  
 Niculae Moromete — *Moromeții* de Marin Preda

Ochilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și *Harap-Alb, Păsări-Lăți-Lungilă*

Orheianu — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. Tudor Șoimaru  
Oștirea (armata) — personaj colectiv — *Scrisoarea III* de Mihail Eminescu; v. Mircea (cel Bătrîn)

Otilia — *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Pantazi — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale

Parpangel — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu; v. Romândor

Pascalopol — *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Pașadia — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale

Pașa-Hassan — *Pașa-Hassan* de George Coșbuc; v. Mihai (Viteazul)

Păsări-Lăți-Lungilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și *Harap-Alb*; Ochilă

Păturică, v. Dinu Păturică

Persida — *Mara* de Ioan Slavici; v. Mara

Petre Petre — *Răscăla* de Liviu Rebreanu; v. Țăranii — personaj colectiv

Pirgu — *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale

Plăieșii (românii) — personaj colectiv — *Sobieski și românii* de Costache Negruzii

Pocitul — personaj simbol — *Noapte de decemurie* de Alexandru Macedonski; v. Emirul

Printul — personaj simbol — *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș

Prometeu — personaj mitic — *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide

Romândor — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu

Răzvan — *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu

Riga Crypto — personaj simbol — *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu

Romica — *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu; v. Romândor.

Sașa Comăneșteanu — *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu

Sămădăul, v. Lică Sămădăul, v. Ghiță

Setilă — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă; v. și *Harap-Alb, Flăminzilă*

Simeon Bărnoavă — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. Tudor Șoimaru

Smaranda — *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă

Sobieski — *Sobieski și românii* de Costache Negruzzi; v. Plăieșii

Soldații — personaj colectiv — *O oră din august* de Marin Preda

Spinul — personaj fantastic — *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Stavrache — *În vreme de război* de I.L. Caragiale

Stănică Rațiu — *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Stroie Orheianu — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu; v. Tudor Șoimaru

Șoimaru, v. Tudor Șoimaru

Ștefan cel Mare — *Letopisețul Țării Moldovei*, de Grigore Ureche



Ștefan cel Mare — *Dumbrava roșie* de Vasile Alecsandri  
Ștefan cel Mare — *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea  
Ștefan cel Mare — *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu  
Ștefan Gheorghidiu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*  
de Camil Petrescu  
Ștefan Tipătescu, v. Tipătescu  
Șușteru — *Dincolo de nisipuri* de Fănuș Neagu

Tănase Scatiu — *Viața la țară*; Tănase Scatiu de Duiliu Zamfirescu  
Tipătescu — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Agamemnon  
Dandanache

Titu Herdelea — *Răscoala* de Liviu Rebreanu  
Trahanache — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; v. și Tipătescu,  
Cașavencu, Agamemnon Dandanache

\* Traian — personaj mitic — *Decebal* de Mihail Eminescu; v. Decebal  
— *Dochia și Traian* de Gheorghe Asachi; v. Dochia

Trică — *Mara* de Ioan Slavici; v. Mara

Trifon Guju — *Răscoala* de Liviu Rebreanu; v. Țăranii — personaj colectiv

Tudor Șoimaru — *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu

Țăranii — personaj colectiv — *Răscoala* de Liviu Rebreanu

Ursan — *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri; v. Dan

Valahii — personaj colectiv — *Răceala* de Marin Sorescu; v. Vlad Țepeș

Vasile Baci — *Ion* de Liviu Rebreanu

Vasilescu, v. Fred Vasilescu

Vidra — *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu

Vitoria Lipan — *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

Vlad Țepeș — *Răceala* de Marin Sorescu

Vodă — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; v. Manole

Zaharia Herdelea — *Ion* de Liviu Rebreanu

Zaharia Trahanache, v. Trahanache

Zamfira, — *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc

Zburătorul — personaj fantastic — *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu

Zidarii (meșterii) — personaj colectiv — *Monastirea Argeșului* — baladă; v.  
Manole

Zidarii (meșterii) — *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; v. Manole

Zoe — *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

## AVERTISMENT

*Nu uitați:*

1. *Caracterizarea de personaj este o compunere care trebuie să aibă: introducere, cuprins, încheiere.*
2. *Încadrați personajul în contextul operei din care face parte și opera literară în contextul creației scriitorului (perioadă istorică, curent literar, gen, specie literară, tipologie, comparații cu alte opere și personaje din literatura română și universală).*
3. *În cadrul caracterizării relevați și modalitățile folosite de scriitor (directă — de către scriitor; de către alte personaje; indirectă — prin comportare, gestică, îmbrăcăminte, reacții, mod de vorbire, atitudine — tot ce poate constitui o autocaracterizare).*
4. *Concluzii — aprecieri ale criticii și istoriei literare, personale.*
5. *Nu uitați corectitudinea și eleganța redactării, estetica lucrării!*

Succes!





## ABATELE DE MARENNE

### Zodia Cancerului. de Mihail Sadoveanu

Așa cum remarcă Perpessicius, farmecul acestui roman istoric se datorează în special „siluetei de om a elegantului abate de Marenne”. Personajul slujește drept procedeu com-pozițional, el este călătorul străin cu rol de observator și comentator al celor văzute în Moldova (la fel ca Montesquieu în *Lettres persanes*).

În toamna anului 1679, trimis de regele Franței la Poartă cu o misiune secretă, călugărul intră în Moldova, venind din Lehia. Scriitorul îl înfățișează — îi face portretul — chiar din prima pagină a romanului: „Sub mantaua-i largă de postav întunecos se găsea un trup, deși scund, încă destul de voinic și destul de sprinten; iar de sub glugă privește o față blindă cu trăsături fine și spirituale. Și alte semne ale întregii lui ființi dovedeau că haina aceea umilită nu acoperea un că-lugăr de rînd. Călărea pe-un murg mărunț bucovinean, împodobit, de-a dreptul pe păr, c-un lăvicer vîrstat, strîns c-o chingă de funie. Calul n-avea alte podoabe, nici scări: călătorul purta însă pîteni și se ținea ca un vechi călăreț.”

Aflăm că abatele de Marenne provenea „dintr-o familie veche franțuzească, scăpătată și dăruită de Dumnezeu cu prea mulți copii”; că este un „cuvios personagiu ecleziastic din ordinul Sfîntului Augustin”, cu „trăsături fine și spiri-tuale”, însoțit de „servi”.



Obişnuit cu fastul de la curtea „regelui Soare”, abatele descoperă cu uimire în Moldova un mod de viaţă simplă, apropiat de natură, care pare de la început la antipodul civilizaţiei.

Observator atent, înzestrat cu o curiozitate vie, însoţit de o străjă condusă de căpitanul de steag Ilie Turculeţ, avînd scrisori de recomandare către Beizade Alecu Ruset, abatele poposeşte la Iaşi, unde îl cunoaşte pe Duca-Vodă şi pe cărturarii Miron Costin şi mitropolitul Dosoftei. De la Iaşi se îndreaptă spre Dunăre şi trece apoi în Împărăţia turcească. Peste tot, în călătoria sa prin Moldova, abatele este uimit de frumuseţea sălbatică a ţării, un „paradis devastat”. „Ochiul lui curios era neconţinut satisfăcut. Aici era o dezo-lare a singurătăţilor, pe care amicii săi rămaşi în Franţa nici n-o puteau bănuî, ori de cită imaginaţie ar fi fost înzes-traţi; căci la antipodul civilizaţiei se găsesc uneori asemenea lucruri rămase neschimbate dintru începutul creaţiei, pă-strîndu-şi frumuseţea lor misterioasă.” Abatele îşi exprimă admiraţia pentru patria beizadelei Alecu Ruset, fiind încîn-tat nu atît de sălbăticia locurilor, cît mai ales de bogăţia acestora: „dealuri cu podgorii şi păduri, revărsări de ape, stoluri de gîşte sălbatice, stuhării şi păpurişuri”.

Personaj simpatic, un bonom, instruit şi fin, cu ges-turi măsurate şi cumpătate, amator de mîncare şi băutură bună, căci, „deşi călugăr închis în mantie şi rînduieli aspre la mănăstirea sa, abatele 'era şi un om de lume şi, neuitînd pe Dumnezeu şi jurămîntul, ţinea socoteală de oameni. Ţinea socoteală şi de plăcerea sa”. În popasul făcut la 'gospo-dăria săteanului Griga Lăzărel, uimit de multele lucruri văzute, printre care şi taraful de lăutari, abatele apreciază mai ales sarmalele şi zama de potroace, dar şi vinul de Cotnar. Rafinat în arta conversaţiei, fin diplomat, abatele este de mare ajutor prietenului său, Alecu Ruset, îndrăgostit de Catrina, fiica lui Duca-Vodă, duşmanul lui. Generos şi inteligent, la Constanţinopol, joacă şah cu sultanul şi se lasă bătut de acesta, pentru a-i cîştiga bunăvoinţa.

Abil diplomat şi politician, abatele expune necazul prietenului său Alecu Ruset sub haina unei mici istorisiri ale-gorice de vînătoare, dovedindu-se un prieten devotat şi săritor la nevoie. Abatele este conştient de valoarea sa, spu-nînd cu vădită mîndrie: „Puţini europeni au avut şi au fa-



voarea de care mă bucur eu, putînd sta singur de vorbă cu maiestatea sa, spunîndu-i anecdote și făcîndu-l să zîmbească”.

Înclinat spre filosodare, îl încurajează cu delicatețe pe Alecu Ruset să depășească necazurile inimii sale: „Îți doresc s-ajungi cu bine, prietene, în anii liniștii mele. Viața e un mare medic.”

Om încercat și bun cunoscător al sufletului omenesc, nutrînd o mare simpatie pentru nesăbuitul său prieten, îl sfătuiește cu înțelepciune părintească și blîndețe: „Între ceasurile de febră să lași însă și judecătii loc; judecata e mama înțelepciunii” (aforism); după care îl bate pe umăr și-i mîngîie „tîmpla înfierbîntată”; Altădată, încearcă să-l liniștească îmbîindu-l cu mîncare bună. „Acele lacrimi sînt bune, zise blînd de Marenne. După ce le vei înghiți, ai să cugeți mai liniștit ce ai de făcut. Îndrăznește a încerca acest piept de fazan, pe care l-a fript destul de bine bucătarul nostru.”

Abatele de Marenne este una din creațiile cele mai reușite și atrăgătoare ale lui Sadoveanu, cel mai realist personaj din roman. (M.P.)

#### ADA RAZU

##### *Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu*

Ada Razu face parte din categoria snobilor și a parvenitilor; denumirea de „făinăreasa” indică limpede obîrșia ei modestă. Avînd ambiția să intre în lumea aristocratică, în familia Hallipa-Drăgănescu, se căsătorise, de doi ani, cu muribundul prinț Maxențiu. Orfană, dar dispunînd de o avere proprie, știa că îl luase pe prinț „ca să-l plătească”, deschizîndu-i de altfel un credit generos. Deșteaptă, își administrează averea cu multă energie; beneficiază chiar de o oarecare instrucție, dar lipsită de o cultură solidă, pare un fel de „ziar cotidian fără opinii și fără stil, dar informat și lesne de parcurs.”

Ca și celelalte personaje din roman, Ada capătă contur prin modul diferit în care este reflectată de conștiințele celor cu care vine în contact.

Lică o vede ca „o Țigăncușă uscată, ca un drac, cu buze roșii ca sângele închegat și cu o pereche de ochi aprinși subț boneta de piele ce o împodobește, ascuțindu-i mai tare bărbia ascuțită. Pe mâinile negre, cu degete fuionate, avea inele cu pietre cît un nasture de tunică”. Din clipa în care o cunoaște, Lică o califică în sinea lui: „Ce gașperiță”.

Femeie frivolă și fără nici un scrupul moral, „senzuală și capricioasă”, Ada îl cîntărește bine de la început pe Lică Trubadurul, care îi place, dar, calculată, respectă conveniențele: „Ar fi vrut să aibă un amant, dar nu voia să se compromită. Reputația ei era prea proaspătă.”

Față de Maxențiu, cînd erau singuri, nu are nici o rețineră, ignorînd boala acestuia: „Știai doar bine că răscumperi hodoroaia de palat și moșia lucie cu făinăreașă”.

Aliniindu-se snobilor din jurul său, vrînd să salveze aparențele, Ada este decisă să apară în public cu Maxențiu în cei mai armonioși termeni conjugali, mai ales în ziua aceea de paradă sportivă, cînd îl va prezenta publicului pe Lică.

Maxențiu o numește „vrăjitoarea” și o consideră vinovată, nu numai de agravarea bolii sale, ci și pentru că-l silește să rămînă lîngă ea pentru respectarea conveniențelor, „în loc să-l lase la unul din acele sanatorii minunate din străinătate unde și-ar găsi liniștea”.

Arta scriitoare, apreciază G. Călinescu, „constă în surprinderea dramelor ascunse sub calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite”. Astfel, Ada avea ambiția de a duce Elenei, la concert, o umbră... (Maxențiu), „nu era vinovată că era ofticos... Un astfel de bărbat era o scuză, pleda în favoarea legăturii ei cu Lică”.

Concertul din muzică de Bach reprezintă pentru ea doar un pretext pentru a putea asigura viitorul lui Lică, silind lumea să-l accepte. Aflînd că Lică era unchiul înfumuratei doamnei Hallipa-Drăgănescu, Ada consideră că trebuie să pătrundă la recepțiile Elenei și, în acest scop, susține cu asiduitate ideea organizării concertului Elenei. Ea duce o existență „activă”, folosind boala lui Maxențiu pentru a primi cît mai multe vizite, organizează recepții și trece, astfel, drept foarte devotată soțului ei bolnav. Știe să fie cordială,



iar în relațiile cu vărul ei, Marcian, renumit muzician, „bunul simț îi dicta să nu fie nici cochetă, nici lingușitoare, artistul avînd spaimă de amîndouă”.

Marcian o credea „o femeie de treabă”, partea vulgară și vițioasă a firii ei scăpa de sub observația lui naivă și optimistă.

Este preocupată intens de cariera socială a lui Lică: (intenționa să se mărite cu el): „O dată ce Lică putea fi unchiul oficial al doamnei Hallipa, la ce să se mai birfească că prințesa Ada trăiește cu un dresor”.

Autoarea îi întocmește o fișă, prezentînd-o cititorului de la început: „Ea, așa costelivă, era foarte trainică. Campioană la tenis, brațul slab azvîrlea mingea neobosit, campioană la dans, piciorul celebru de subțire, un os cu piele oacheșă, și păroasă... Fața negricioasă și ochii aprinși nu arătau, după nopți nedormite, nici o oboseală. Acum, mîinile slabe, negre, cu inele mari, printre care acel safir uriaș, pe care Lică își aprinsese ochii, țineau hățurile ferm. Prințesa Maxențiu conducea admirabil”.

Prin sănătatea și vulgaritatea ei jignitoare, Ada pune în evidență lumea dominată de instincte și de vanitatea parvenirii. (M.P.)

## AGAMEMNON DANDANACHE

*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

Menționat în tabela de „persoane”, al doilea după Ștefan Tipătescu cu precizarea: „vechi luptător de la '48”, personajul sugerează prin asociațiile numelui — Agamemnon (cuceritorul Troiei) și Dandanache — o adevărată „dandana”, ipostaza unei apariții surprinzătoare care va răsturna ordinea politică și socială a împătimiților în ale parvenirii.

Intrarea în tumultul frămîntărilor alegerilor, în acea capitală de județ de munte „în zilele noastre”, după cum precizează scriitorul, se va face abia în actul IV al comediei (ultimul), în scena a II-a, printr-o precizare de regie subtilă, grotescă: „Aceiași (n.n. Zoe și Tipătescu) „Trahanache și

Agamiță Dandanache, venind din fund". Este în comedie una din modalitățile principale de caracterizare a personajelor — *de către scriitor*, prin tabela de personaje și indicațiile scenice ale scriitorului (corespunzător cu ceea ce se realizează în genul epic — caracterizarea directă de către scriitor); *autocaracterizarea* — prin întreg comportamentul personajului: vorbire, gestică, mimică, ținută, atitudine față de celelalte personaje, concepții etc. și *caracterizarea de către alte personaje*. Intrind în scena confruntărilor, Trahanache prezentându-l, observațiile scriitorului continuă: „vorbește peltic și sîsiit, încurcă personajele — pe Trahanache cu Tipătescu; nu este lămurit a cui soție este Zoe. — Dandanache, creează în comedia lui Caragiale o nouă dimensiune, cu semnificații multiple. Respectînd comicul de caracter, Dandanache face parte din rîndul celor dominați de ambiție al vanitoșilor care țin la drepturile lor — familia sa fusese de la 1848 în cameră — după propriile mărturisiri.

Trăsăturile dominante sînt caricaturale: ramolism — „involuție biologică”, degradare chiar. Mai șiret și mai canalie decît toți — întrecîndu-l și pe Cațavencu, Dandanache, venit „cu birza ținți postii hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... (...)... și clopoței (gest)... îmi țiui urechile...”, se folosește de șantajul unei scrisori de amor pe care a găsit-o într-un pardesiu uitat în casa sa „de către o persoană însemnată” — al cărui nume nu-l va rosti — și care „vine să zoace la mine cărți”. Povestind întîmplarea lui Tipătescu și lui Zoe, dimensiunea comicului se amplifică prin coincidența întîmplării, creînd panică, agitație, mai ales pentru Zoe. Dandanache recunoaște că dacă nu-i dădea în gînd asta „nu m-aledzeam... și nu merdze de loc, neicursorule; fă-ți idee! familia mea de la patruzsopt (coborînd către public), și eu în toate Camerele, cu toate partidele, eu ruminul imparțial... și să rămii fără coledzi!” Caracterizat ironic de către Zoe: „E simplu, dar e un om onest”, îl roagă să nu povestească alegătorilor întîmplarea cu „scrisoarea becherului” (păstrată de Dandanache pentru ca „La un caz iar... pac! la «Războiul»”) pentru că, spune Tipătescu: „...asupra alegătorilor ar face poate rău efect...”, Dandanache îi răspunde lui Tipătescu: „Nu spui, neicursorule; dar dacă oi uita — aminteri, am memorie bună... dar știi, cum sunt amețit



de drum, poate să uit să-nțep — să-mi fațeti semn. Eu la masă o să stau ori lângă d-ta, ori lângă consoarta d-tale...”

Următoarele replici continuă să întărească trăsăturile personajului, din perspectiva unui comic absurd ce depășește așteptările: Tipătescu: „Care consoarta mea?” Dandanache: „Doamna. Zoe aparte: A! idiot!”

Aici nu poate fi vorba de o tehnică a disimulării, deși șiretenia pelticului nu este de neglijat.

Pentru a se apăra (ascultînd cu atenție ce i se spunea — notează scriitorul), Dandanache invocă greutatea drumului, starea de oboseală, clopoței etc. Revine în scenele XII, XIII și XIV (scena finală). În discuția cu Trahanache (în așteptarea muzicii), Dandanache repetă povestea cu privire la „persoana însemnată”: „Cînd i-am pus pițorul în prag — ori coledzi, ori „Războiul”, mă-nțelegi — tranc! depeșa aiți...” Și Trahanache crede în ameteala „de drum... căruța... și clopoței”. Dandanache își consideră interlocutorii incapabili să-l înțeleagă. Astfel scena a XII-a se completează cu o replică a lui, replică ce subliniază ticăloșia personajului, spiritul său machiavelic — aparte (cum precizează autorul): „E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie și tot nu prițepe...” Trahanache îl caracterizează astfel pe Dandanache: „Deștept... dar mi se pare că e cam șiret!” Într-o atmosferă de urale, muzică, ciocnit de pahare — alegătorii și aleșii urbei — inclusiv cei care s-au confruntat pe parcursul campaniei — Cațavencu, Brinzovenescu, Farfuridi, sub diriguirea polițaiului Pristanda „care ține cu mîna tactul uralelor”, Dandanache își va rosti discursul. Îndemnat de Zoe și Tipătescu, trece la mijloc cu paharul în mîna spunînd: „În sănătatea alegătorilor... care au probat patriotism și mi-au acordat (nu nemerește)... asta... cum să zic, de!... zi-i pe nume, de!... a! sufradzele lor; eu care, familia mea, de la patruzsopt în Cameră, și eu ca rumînul, imparțial, care va să zică... cum am zițe... în sfîrșit să trăiască!” (Urale și ciocniri — continuă scriitorul în indicațiile sale.)

G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, surprinde sintetic trăsăturile personajului: „Agamiță Dandanache e mai mult un bîlbîit și un mărginit mintal, simbol trist al necesităților electorale și lamentabil exponent de clasă. El comite nedilicatețea de a se sluji la

infinat de o scrisoare compromițătoare, căzută în mîinile sale, dar se pune întrebarea dacă personal are destul proces mintal pentru a-și da seama de natura morală a faptelor". G. Ibrăileanu vorbind despre numele proprii în opera comică a lui Caragiale, explica astfel comicul numelui lui Agamiță: „« Agamiță Dandanache » rimează cred, cu ramolismul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunță « Gagamiță » și care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conținutul noțional al cuvîntului « Dandanache » și prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache*, comun și numelui lui Trahanache și prin suma tuturor acestora. Iar cuvîntul *dandana* se potrivește cu rolul în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăție, dezasperarea Zoiei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu « pac! » la Războiul". Finalul comediei este desăvîrșit, prin discursul lui Cațavencu — memorabil prin ilogicul său și farsa: „...Iată binefacerile unui sistem constituțional!", întărit de adeziunea lui Pristanda: „Curat constituțional! Muzica! Muzica!" și cu precizarea finală a autorului: „Cortina cade repede asupra tabloului". Aceste precizări finale exclud orice comentarii în legătură cu moravurile relevate. Caragiale confirmă de fapt zicala românească potrivit căreia „cine rîde la urmă, rîde mai bine". Numai că, spune Alexandru Paleologu: „Risul lui nimicitor face să explodeze ca niște baloane de săpun toate închipuirile vidului de la demagogia vorbelor deșarte și umflata hagiografie națională pînă la falsa cultură, falsul civism, falsa prietenie și falsul umor (...) Risul lui Caragiale nu e un rîs amuzant nici benign: e un rîs vitriolant, pornit dintr-o sacră mînie (...) Spiritul lui Caragiale a exercitat în societatea noastră o acțiune socratică și în această constă importanța incomparabilă, fundamentală a acestui așa-zis « negativist ». Prin reducerea la absurd, prin maieutică și dialectică, el tinde să aducă societatea românească la cunoașterea de sine și la o conștiință morală. Dialogurile lui din comedii și din momente au ceva din arta dialogului socratic" (*Bunul simț ca paradox*).

Dandanache — apreciază Ștefan Cazimir — „apare (...) ca reprezentantul unui alt mediu, acela al înaltelor sfere politice. Acolo, pare a spune Caragiale, tehnica șantajului a încetat să fie apanajul celor inteligenți și inventivi, ajun-



gînd la îndemîna celui din urmă imbecil. Aparenta contradicție se convertește astfel într-un mijloc de reliefare a intențiilor critice, fără ca adevărul psihologic să fi fost încălcat" (*Comediile*, în vol. *Caragiale, Universul comic*).

Scriitorul însuși mărturisește că și-a ales ca învingător un personaj „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu”. Umorul și ironia se împletesc în angrenajul modalităților de caracterizare a personajului discutat și nu numai al lui. Astfel se distinge pe lîngă comicul de situație, comicul de caracter, de nume, de limbaj. Despre ironia autorului, Șerban Cioculescu spunea: „Caragiale și-a vădit structura neconformă cu gustul timpului său. A lovit cu brutalitate, pretind adversarii săi de ieri și de azi, care ies mereu la iveală. Nu este adevărat. Caragiale a fost un ironist și știut este că metoda ironică este de a simula recunoașterea și admirația unor mari merite, cînd e vorba de falsele valori. Ironia nu e nicidecum brutală pentru că ea afectează comedia încuviințării și a aprobării totale; descifrarea tîlcului ei cere o subțirime deosebită la cititor căci prostul sau naivul cade în cursă, încrezîndu-se în sensul aparent și neostenindu-se să scruteze subînțeleșurile” (*Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*). Ion Constantinescu vorbește despre lumea închisă a teatrului caragialian, despre viziunea carnavalească ca fiind fundamentală: „Se știe că în toate epocile comicul popular (mimusul, clovneria, păpușeria, jocul șoitarilor etc., au fost legate organic de Fasching și de carnaval). Foarte bun cunoscător al formelor comice vechi și al spectacolelor descinzînd din carnaval, dramaturgul își pune o mare parte a operei sub semnul «lumii răsturnate» (...). Viziunea carnavalească se extinde asupra tuturor comediilor; pretutindeni în teatrul comic a lui Caragiale domină o logică de măști de carnaval: personajele nu ies, nu pot ieși din masca lor. Tehnica dramaturgului este întrucîtva apropiată de cea a lui Novalis. Poetul german concepea romanul ca pe o viață devenită carte; comedia este pentru Caragiale viața devenită teatru (...). La Caragiale, într-o lume a grotescului, căderea măștilor nu duce însă la nimic: qui-pro-quo-ul se menține și după carnaval după cum existase și înainte. Stilul comic al lui Caragiale este un stil de «qui-pro-quo» (...). Debusolarea atitudinii și a gesticulației este unul dintre semnele distinctive ale personajului caragialian

(...). În finalul *Scrisorii pierdute*... „Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și al lui Dandanache”. Caragiale a fost un om de teatru complet. „Stilul Caragiale” (despre care scria Victor Ion Popa în 1931) este creația unui om de teatru complet, a unui autor care a trăit în teatru „...fiind interesat de tehnica dramatică, creînd o tradiție serioasă și definitivă, recunoscută în teatrul românesc”, iar pe plan european „...el a creat unul dintre stilurile din care se desprinde, mai tîrziu, o importantă direcție de evoluție a teatrului modern”.

Deși Eugen Ionescu consideră comicul mai „dezeșperant decît tragicul”, neoferind „nici o ieșire”, Caragiale îl contrazice și numai prin faptul că: „dacă rîzi nu mai ești necăjit...”, aceasta presupunînd un instinct constructiv, un ideal. Pentru că, aprecia Titu Maiorescu (în *Comediile D-lui Caragiale*, 1885): „...singura moralitate ce se poate cere de la ele (n.n. comedii) este înfățișarea unor tipuri, simțăminte și situații în adevăr omenești cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei propuse”.

Comicul — spune G. Călinescu rezultă din combinarea mijloacelor, rămînînd în sfera „indemonstrabilului”. Umorul este „inefabil” ca și „lirismul eminescian”. Se poate vorbi în acest sens despre o manieră specială de a vorbi și care constă în „caragialism”. „Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului. Spectatorul ia fraza, vrăjit, din gura actorului și o continuă singur”.

Florin Manolescu își încheie interesantul său studiu *Caragiale și Caragiale* cu o reflecție ce aduce în prim plan personalitatea lui Eminescu și Caragiale prin semnificația viziunii lor asupra lumii: „În *Luceafărul* lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepționat, în cercurile Demiurgului, cu un dar de superioritate, rece și nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic se refugiază speriat în împărăția celui de al doilea stăpîn al lumii, dar cu toată distanța dintre aceste două texte și, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi unește în pofida tuturor deose-



birilor: faptul că amîndoi fug de același lucru și că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi". Lumea „mică ce se măsură cu cotul" a lui Eminescu se aseamănă la Caragiale „cu un vast bîlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înființat de-a binelea, nimic durabil. În bîlci, se ridică barace șubrede, pentru un timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să mai rămînă și să folosească și altora decît acelor ce le-au ridicat". (I. L. Caragiale, *(Politică și cultură*, 1896). Continuîndu-și gîndurile în scrisoarea trimisă lui Petru Th. Missir, în anul 1907, de la Berlin, Caragiale avertiza într-un strigăt parcă al deznădejdiei și previziunii sumbre care nu mai putea avea nimic comun cu risul: „Începem o altă istorie mai puțin veselă decît cea de pînă ieri: risul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă — noi am rîs destul". (C.B.)

#### AGLAE TULEA

#### *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

Este, de fapt, șefa clanului Tulea, mama Olimpiei, Auricăi și a lui Titi.

Portretul Aglaei este fixat de la început, cu detalii precise ce indică trăsăturile ei morale: „Era o doamnă cam de aceeași vîrstă cu Pascalopol, însă cu părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de cîteva cute mari, acuzînd o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrînului, cu care semăna puțin și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cercelete, strînsă la gît cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele în care se vedea prinsă de un lăntîșor urechea unui cesuleț de aur".

Vulgară și rea, „o viperă”, cum o califică Otilia, ea dirijează ofensiva împotriva fetei, pe care o vrea cât mai departe de Costache, a cărui moarte n-o afectează deloc, urmărind numai banii.

Pascalopol își dă seama de pericolul ce o pîndea pe Otilia. „Ei bine, cocoana Aglae, condusă de Stănică ăsta, care e un escroc și umblă după procopseală, e capabilă să declare că Costache s-a smintit și e iresponsabil, aducînd mărturia doctorului. Pentru bani capeteți orice declarație”.

Acreala, lăcomia de bani, de avere, spiritul cîrcotaș, invidia maladivă, răutatea sînt trăsături ce alcătuiesc tipul „babei absolute”.

Cu sentimente ciudate față de soț și copii, nesincronizate niciodată, e obsedată de gîndul că Otilia va fi adoptată de Costache: „Cît trăiesc eu niciodată. Doar mai sînt legi în țara asta, mai sînt tribunale. Îl dau pe mîna parchetului pe Costache, asta-i fac. L-a amețit stricata asta. Cine știe ce-o fi între ei”.

Femeie de mare energie, își concentrează forțele, dintr-o răutate structurală, spre denigrarea tuturor: a fratelui bătrîn și bolnav, neajutorat, a tinereții fermecătoare — în cazul Otiliei și a lui Felix — a generozității și rafinamentului lui Pascalopol. E denaturată de aviditate.

Grija și dragostea pentru copiii ei n-o umanizează pentru că este dominată de răutate și vulgaritate. Ea este înfrîntă pentru că nu dobîndește nici banii lui Costache, pe care-i furase Stănică, iar destinul ei familial e în total declin: Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica rămîne fată bătrînă, Titi se va „legăna” din ce în ce mai des, iar Simion este internat într-un ospiciu.

Scena în care ea își păzește fratele bolnav de teama pierderii averii, o face grotescă: „— Aici e casa fratelui meu, și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă”

După ce Stănică trage pachetul cu bani de sub salteaua lui Costache, provocînd moartea acestuia, Aglae dovedește lipsa oricărei urme de umanitate:

„Ocupă casa militărește. În loc să îngrijească de mort, ordonă tuturor să nu spuie încă nimănui de cele întimplate



și puse pe Marina să păzească la poartă ca să nu vină nimeni.

— Să vedem unde îi sint banii, dacă a lăsat vreun testament — zise Aglae — trebuie parale pentru înmormîntare. În vreme ce cadavrul stătea inert peste plapumă și începuse să ia tonuri ceroase, Aglaia, Olimpia și Titi scotoceau în toate părțile, trăgeau sertarele, desfăceau garderobul, căutată prin sobă“.

Antipatia autorului este evidentă. Personajul, construit clasic, reprezentînd esența caracterului său, intră într-o serie tipologică care repugnă. (M.P.)

#### AGRIPINA

*La Vulturi!* de Gala Galaction.

V. Dănilă

#### ALECU RUSET

*Zodia Cancerului* de Mihail Sadoveanu

Personajul apare în capitolul al doilea al romanului, înfățișat în costumul epocii: „Apăru un pîlc de opt ori zece călăreți, în fruntea cărora se vădea un boier tînăr moldovean pe-un arăbesc roib. Purta cizme roșii, contăș, cu guler și mînicuți de jderi, și gugiuman de aceeași pelcică. Călărea în șa naltă, cu scări scurte, după moda necredincioșilor ismailiteni, ceea ce nu plăcu deocamdată domnului abate de Marenne. Straiul nu-i era strălucit, așa precum ar fi fost de așteptat de la un fecior de Domn descuiendat și fără frică, cum îi mersese numele lui beizade Alecu. Purta puține arme ca și căpitanul Turculeț: junghi la cingătoare în dreapta,

sabie în stînga și pistoale la coburi. Deși avea nume de bun oștean, se înfățișa palid și subțiratic; ochii priveau fără nici o strășnicie și avea pe obraz un zîmbet nesilit".

Se confesează abatelui de Marenne și îi explică relația sa cu Georgie Duca-Vodă, pentru care este „un spin pe care cu greu îl suferă și pe care ar dori să-l smulgă și să-l calce în picioare”, apreciindu-l ca fiind „nebun și cu puțină minte”, pentru că îi plac prea mult petrecerile și vinul. Alecu Ruset este fiul fostului domn Antonie-Vodă, mazilit de Duca-Vodă. Îndepărtat de la curte, el este ținut sub severă supraveghere, urmărindu-i-se toate mișcările. El este prigonit de domn pentru că deținea secretul unei scrisori compromițătoare pentru Duca-Vodă, aflată în păstrare la niște prieteni din Polonia.

Alecul Ruset este un om instruit — studiase în Polonia. Cunoaște cultura Bizanțului, ca și pe cea slavă, ia contact cu cultura occidentală a secolului al XVII-lea, conversează franțuzește cu abatele de Marenne. Spirit aventurier — specific unei beizadele orientale —, el îl însoțește pe abate în drumul său prin Moldova și îi explică firea oamenilor, filosofia lor de viață, răbdarea și echilibrul luate de la natură. Impetuos și îndrăzneț pînă la inconștiență, el îl șantajează pe Duca-Vodă cu niște scrisori pe care domnul le-ar fi scris împotriva „necredincioșilor” și aflate, spre păstrare, la Liov și Varșovia. Alecu Ruset intuiește și stăpînește cu inteligență subtilitatea reacțiilor omenești, a psihologiei interlocutorului. Scena întîlnirii cu Duca-Vodă, periculoasă și amenințătoare pentru propria-i viață, pune în evidență stăpînirea de sine, curajul și abilitatea personajului, trecînd cu ușurință de la o stare afectivă la alta, conferind dramatism momentului trăit. „Măria-ta, știi bine că în privința asta sînt fără de nici o vină și n-ai nici o dovadă. Eu îmi cunosc mai bine ale mele. Voi fi avînd scăderi dar de prostie Dumnezeu a binevoit să mă lipsească. Căzut și sărăcit cum sînt, avînd ochi de bănuială asupra-mi, cuminte ar fi să mă amestec în uneltiri? Afară de asta, zîmbi el subțire, îndulcindu-și glasul, socotînta cea fără de greș a măriei tale înțelege că nu-i nevoie să mă mișc și să uneltesc eu. Fac alții asta. Nu-i nevoie nici de alții, căci așa-i obiceiul țarigrădenilor: lăcomia lor nimene și nimic n-o poate istovi”. Cutezanța de a-l șantaja îl face pe Duca-Vodă să pălească. El „holbă ochii și



privi lung la feciorul cel nebun al lui Antonie. Încerc ă s zîmbească... Numele pe care l-a purtat părintele tă u ț s-ar potrivi mai bine ție. Lui Antonie-Vodă îi zicea înaintea domniei, Chiriță Dracu. Beizade Alecu crezu potrivit să zîmbească și el, însă cu mîndria biruinții. Ruset se închină și sărută mină Domnului; apoi trecu mîndru la ieșire".

Duca-Vodă însuși îl caracterizează: „îl cunosc îndrăzneț și în stare să săvîrșească orice faptă smintită“.

Alecu Ruset o iubește pe domnița Catrina, fata lui Duca-Vodă (conflictul erotic), hărăzită de domnitor lui Ștefan-beizade, feciorul lui Radu-Vodă „un schilod pe care fata nu-l putea suferi“. Nesăbuitul îndrăgostit va înfrunta primejdii numeroase pentru a-și întîlni iubita, pentru că Duca-Vodă îl urăște și-l urmărește continuu.

Vorbindu-i abatelui de Marenne despre necazurile sale, Alecu Ruset își cinstește tatăl și-și recunoaște greșelile tineretii: „N-au trecut doi ani, iubite domnule de Marenne, de cînd peste această țară și peste acest popor stăpînea părintele meu Antonie-Vodă. Nu vreau să-l laud pentru că-i sînt fiu. Îl laudă faptele lui și amintirea care a rămas după el. Eu, domnule de Marenne, n-aș putea spune că am umblat în viața mea pe calea adevărului: am greșit mult, mai ales am făcut destule prostii, și ai să fii mirat poate cînd îți voi declara că nu simțesc nici o mustrare de conștiință. ...Nebuniile mele au făcut vîlvă: sînt însă feciorul lui Antonie-Vodă. Legi n-au fost să mă pedepsească, iar oamenii m-au iertat.“

Întîlnirile lui Alecu Ruset cu domnița Catrina sînt înlesnite cu mare grijă și teamă de către dădaca țigancă a domniței. Plecat la Țarigrad în căutarea iubitei, năvalnicul îndrăgostit își primejduiește viața. El își deschide inima suferindă de dragoste prietenului său, abatele: „Vei înțelege și mai bine că moartea mea eu n-o aștept atît de la strălucitul Împărat-Padișah, cît de la o umbră care-mi zîmbește în toate visurile nopților mele“. Căzut, cum spune abatele, „într-o sclavie iremediabilă“, Ruset confirmă suferința pe care o îndură: „Am pe mine cămeașa lui Nessus.“

Abatele de Marenne are o vădită simpatie pentru tînărul său prieten (ca și autorul, de altfel) mistuit de văpaia dragostei. El îl prezintă Padișahului în cuvinte pline de laudă și căldură proteguitoare. „Acel prieten al meu e un bărbat

de bun neam, și, din cât am înțeles, e un supus credincios al maiestății voastre. Împotriva lui s-au ridicat dușmanii și vor să-l zugrume”.

Nevrînd să se mărite cu Ștefan-beizade, Duca-Vodă o trimite pe Catrina la mănăstire și pune la cale nunta. Neascultînd sfaturile înțelepte ale abatelui, Ruset încearcă să-l răpească pe mire în ziua nunții, dar e prins de oamenii domnului și doborît cu buzduganul de către acesta. Pasiunea sa înflăcărata pentru domnița Catrina, devenită pustiitoare, îl îndeamnă la acte necugetate, aventuroase, eroul avînd o „pasiune antieroiică” (G. Călinescu).

Personajul radiază farmecul tinereții înflăcărata și nesăbuite, învăluit în duhul legendei. (M.P.).

#### ALEGĂTORI, CETĂȚENI, PUBLIC

— personaj colectiv —

*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Constituit ca un autentic Personaj Colectiv — format din alegători, cetățeni, public — I. L. Caragiale realizînd astfel o excelentă posibilitate de rotație a vieții, a situațiilor care se cer tulburate pentru puține clipe de neprevăzut, fără a le altera sau a le schimba cursul.

Scriitorul are posibilitatea să multiplice viziunea sa asupra personajelor individuale, pe care are grijă să nu le lase singure.

În acelaș timp „publicul” ales de scriitor este modelat și se modelează după cum o cer interesele, unele scene hiperbolizate devenind, pe lîngă ridicole și comice, de un sarcasm, de o ironie dură, critica lui Caragiale fiind necruțătoare.

Caragiale simte nevoia să-și multiplice tipurile individuale și să le pună în situația de a susține sau respinge faptele.

Prima „cunoștință” a cititorului cu acest „personaj” are loc în scena I, actul I, cînd Pristanda povestește jocul de cărți din casa lui Popa Pripici, joc la care participă „dăscălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici” — iată deci o precizare



interesantă — în rindul dascălimii este cuprinsă și preoțimea — toți formind „gașca-n păr”. Numele care alcătuiesc colectivitatea sint nume comice, tot de rezonanță acustică — Tăchiță, Petcuș, Zapisescu, Pripici, iar situația în care sint identificați este comică prin latura ei contradictorie: joc de cărți, fumăria care ieșea pe fereastră ca la vapor.

Actul III este actul confruntărilor politice de aceea scriitorul dă mai multe detalii privind sala unde se vor aduna alegătorii, cetățenii, pentru care: „De partea stîngă sint bănci dese și scaune; sub estradă, asemenea. Peste tot sint bănci și scaune, afară de o cărare lăsată liber de la ușa de intrare din fund prin mijlocul scenii, pe unde vine și se duce *lumea*” (s.n.).

Iată un termen și mai general „*lumea*”, nedefinit, suferind parcă o situație necunoscută, oarecum întîmplătoare. Și, mai departe, precizarea: „Înaintea tribunii, cu spatele spre dînsa, alegători, cetățeni, public, unii șezînd pe jos, alții în picioare. Pe bănci, pe scaune și împrejur asemenea. În capul băncilor din față, e Cațavencu împreună cu Ionescu, Popescu și alți dascăli și partizani. Farfuridi e la tribună. Perdeaua se ridică asupra unei întreruperi. În toată sala e rumoare”.

Așadar, așezarea pe grupări politice, aspect hiperbolic, remarcîndu-se interesul pentru confruntare. Astfel, Scena I se caracterizează prin continuă *rumoare*. La discursul lui Farfuridi se remarcă „Risete în partea unde sint dascălii” și „Rumoare și protestări în grupul lui Cațavencu: A! A! A!”

Scriitorul introduce la un moment dat chiar replici în toată comedia — un nou personaj care nu apare în tabelă *Toți* — precizînd: „în cor, cu tonul lui (al lui Farfuridi — s.n.): „Douăzeci-și-unu fix:... (Rumoare și protestări). Și din nou—*Toți* din grup: Da! Da!” și jocul se continuă, participarea fiind și mai activă: *Toți*: „Da, la plebiscit! (Zgomot)” Apoi, din nou, *Toți* (cu putere): „Da! la plebiscit! la plebiscit!” Și mai departe, *Toți*: „Nu trebuie explicație... (Rumoare).” Autorul face chiar precizarea, la un moment dat, în cadrul discursului lui Farfuridi — un discurs caraghios, lipsit de logică, caracterizînd parcă situația comică, sau întărind-o într-un absurd: „*Toate colocviile și întreruperile se fac avocățește, cu multă voiciune și cu tonul înțelept și volubil*”. Aceasta confirmă ideea că personajele, inclusiv cel

colectiv, din *O scrisoare pierdută*, nu fac parte din mahala, fapt demonstrabil și prin această apreciere — vulgarul fiind eliminat, nu și prostia, incultura însă.

După terminarea discursului de către Farfuridi, scriitorul simte nevoia să precizeze: „Bravo și aplauze în fund, conduse de Brinzovenescu; risete și sîsiituri în grupul lui Cațavencu”. Iar după ce zgomotul s-a oprit, fiind rostite ultimele cuvinte: „Am zis!” scriitorul remarcă: „Aplauze în fund, sîsiituri în față. Farfuridi coboară zdrobit, stergîndu-se de sudoare, și mergînd în fund. Brinzovenescu și alți alegători îl întîmpină și-i strîng mîna. Rumoare. Mai mulți din auditoriu se scoală și strică rîndurile. Cațavencu suie de la dreapta în mijloc, unde vorbește încet cu grupul său gesticulînd viu. Cu un alt grup mai în fund Farfuridi și Brinzovenescu asemenea”. Toate aceste detalii de gestică, de reacții au importanță în caracterizarea cît mai aproape a personajelor în înțelegerea generală a atmosferei, în sublinierea unei aprecieri asupra calității și obiectivității observațiilor scriitorului — dovedindu-și măiestria și în ceea ce privește caracterizarea personajului colectiv. Fiecare dintre cei doi candidați se adresează grupurilor lor și sînt susținuți de grupurile respective.

Intervenția lui Cațavencu, demagogic și „lătrător” ca și discursul pe care-l expune (scena III, actul III), este marcată de aceleași reacții ca și ale opozantului său Farfuridi. Astfel, la un moment dat „Grupurile Cațavencu și Farfuridi încep a se despărți fiecare de o parte”. La sfîrșit toți din grupul lui Cațavencu se reped spre cei din grupul lui Farfuridi: „zgomot, învălmășeală și ghiontuieli”. Apoi, „Toată lumea s-a înghesuit în fund și a ieșit afară cu zgomot”. Și mai departe scriitorul nuanțează situația: „În tot timpul scenei următoare sala întrunirii este goală” — ca un refuz de participare. „În fund, prin ușe, se văd mai mulți alegători plimbîndu-se în sus și-n jos, vorbind încet și fumînd”.

În scena V, din nou „Toată lumea s-a așezat la locul său”, urmărind cuvîntul lui Cațavencu, pe un ton la fel de vioi și lătrător ca și intervențiile anterioare. Aici se specifică de cîteva ori „Aplauze entuziaste”. Apare acum personajul *Grupul* (mișcat): A! sau *Grupul*: Bravo (Aplauze).

Scena VI aduce în sală pe Cetățeanul turmentat, ceea ce-l face pe scriitor să precizeze: „Toată scena aceasta a fost





însoțită de risete și rumoare. Dascălii au dat afară pe Cetățeanul turmentat. În adunare mișcare”.

Scena VII aduce și alți alegători în timp ce Zoe și Tipătescu, ascunși după grilaj, ascultă ce se petrece în adunare. După ce Ghiță dă semnalul — tușind de trei ori — iar „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare și în deplină tăcere” — Trahanache anunță numele alesului — Agamiță Dandanache. „Mișcare de satisfacție în fund! În grupul din față turbare”. „Toată lumea e în picioare și în fierbere”. Iar la încheierea scenei, Grupul lui Cațavencu: „Pe ei, fraților (Grupul din față dă năvală spre fund)”. Toată lumea: „Afară! ho! huideo!”

Iar scriitorul notează: „Zgomot la culme, strigăte, hui-dueli, fluierături”. Grupurile se bat: „Toate cuvintele și mișcările acestea din urmă se fac deodată și într-o clipă. Cortina se lasă asupra primei mișcări a scandalului”.

Actul IV aduce personajul colectiv în Scena XIV, scenă care încheie comedia.

Precizările de început aduc un comic de situații: „alegători spălați, în costume de pretenție provincială, intră venind din casă împreună cu Brînzovenescu și Farfuridi. Prin fund, Cațavencu, Ghiță polițaiul, îmbrăcat țivil, Cetățeanul turmentat, Ionescu, Popescu, intră conducând, manifestația publică. Cei ce vin prin fund sunt toți amețiți...” Culmea comicului de situație hiperbolizat îl constituie momentul intrării în scenă a cetățenilor „o mulțime” — spune scriitorul, cu ramuri verzi de steaguri, „asemenea foarte chefuiți. Toată lumea cu borcane de băutură în mâini”. Iar în final: „Urale tunătoare. Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și a lui Dandanache, care se strîng în brațe, în mijloc”.

Oprindu-ne și asupra personajului colectiv realizăm imaginea completă asupra valorii comediei lui Caragiale, valoare consemnată de către Titu Maiorescu (*Comediile D-lui Caragiale*) imediat după apariția ei, în anul 1885.

„Lucrarea d-lui Caragiale este originală: comediile sale pun în scenă cîteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor”. Și dezlegînd semnificațiile comediei, criticul afirmă: „În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbele și faptele lor spre efecte de scenă cu multă

cunoștință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevădea prin această realitate elementul mai adânc și serios, care este nedeslipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie"

G. Ibrăileanu aprecia conștiința artistică a scriitorului făcând aprecierea că Eminescu, Caragiale și ceilalți din epoca lor au „dus” cultul formei pînă la exagerare. Dintre toți scriitorii vremii sale „Caragiale e cel mai mare artist. (Eminescu e mai poet decît artist, oricît de mare artist e. Caragiale e mai artist decît poet, orcît de mare poet e)”. Și mai departe, subliniind faptul că, între operele scrise se pot găsi deosebiri, criticul subliniază: „Dar forma sa e veșnic aceeași — perfectă, impecabilă. Inteligența cu care a pătruns pînă-n fundul vieții noastre sociale, îndreptată asupra propriului său sens i-a dat acea siguranță de autocritică pe care n-a avut-o nimeni altul la noi. Acestor incomparabile însușiri de artist... își datorește Caragiale regalitatea literară pe care a exercitat-o împreună cu Eminescu, asupra conștiinței contemporanilor săi (*Caragiale cînd a împlinit 60 de ani*). (C.B.)

#### ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL

*Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi

În centrul nuvelei scriitorul îl așază pe domnul Moldovei, toate celelalte personaje, ca și acțiunile prezentate, sînt orientate spre reliefarea caracterului acestuia.

Apreciat constant drept un erou romantic, prin calități de excepție și defecte extreme, construit pe baza antitezei romantice (Lăpușneanul—Ruxandra), prin observația atentă a psihologiei personajului, Negruzzi realizează un personaj complex, bine individualizat. G. Călinescu aprecia, de altfel, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* că „Lăpușneanul apare ca orice om viu și întreg și impresia



ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic, cît a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală", precum și faptul că „echilibrul între convenția romantică și realitatea individului e minunea creației lui Negruzzi".

Toți cercetătorii operei lui Negruzzi au relevat arta compoziției, dramatizarea acțiunii depășind simpla narare a faptelor din cronică lui Ureche. Potrivit afirmației lui Tudor Vianu, Negruzzi devine prin nuvela *Alexandru Lăpușneanul* „primul scriitor epic de seamă al literaturii române", iar G. Călinescu nu se sfiește să-l compare cu marii dramaturgi ai lumii: „Numele lui Negruzzi este legat de obicei de nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul*, care ar fi devenit o scriere celebră, ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale."

Critica literară a pus în evidență ideea că Negruzzi a văzut în dialog o soluție artistică, distanțându-se astfel net de cronică, punînd în lumină, cu instrumentele teatrului, mișcarea psihologică a personajului.

Faptele voievodului ajuns din nou pe tronul Moldovei (campania de exterminare a boierilor trădători, iertarea pe care o cere, cu pocăință boierilor, „leacul" de frică oferit gingașei și miloasei doamne, aruncarea lui Moțoc în mîinile dezlănțuitei mulțimi) pun în lumină un domn absolut, un tiran al epocii medievale, ce acționează pentru întărirea autorității domnești și slăbirea puterii boierilor. Negruzzi a înțeles astfel „spiritul cronicii române și a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealități" (G. Călinescu).

Negruzzi împinge în prim plan faptele să vorbească, printr-o concizie clasică, într-un dialog viu, de o rară autenticitate.

Prin puterea de evocare a dialogului, printr-o fină observație a gesturilor, a mimicii se dezvăluie toată mișcarea psihologică a viitorului tiran încă din primul capitol. Scena dialogată a întîlnirii dintre Alexandru Lăpușneanul venit să urce pe tronul Moldovei pentru a doua oară și solia de boieri alcătuită din vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici conturează conflictul puternic dintre domn și boierii trădători, evidențiind trăsătura fundamentală a Lăpușneanului: voința neclintită de a domni ca un autocrat, impunîndu-și ferm autoritatea tiranică.

Replicile exprimă atitudini vizibile, starea sunetească a eroilor în timpul vorbirii (asigurînd caracterul scenic).

Lăpușneanul îi primește protocolar și rezervat, „silindu-se a zîmbi” (expresia feței). Atitudinea boierilor exprimă o oarecare independență, căci „se închină pînă la pămînt, fără a-i săruta poala după obicei” (gest semnificativ). Replicile arată siguranța de sine și atitudinea provocatoare a domnului care-i face pe dușmanii săi să-și dezvăluie ostilitatea și intențiile adevărate: „Am auzit, urmă Alexandru, de bîntuirile țării și am venit s-o mîntui; știu că țara m-așteaptă cu bucurie”. Ultima parte a replicii este scînteia care declanșează răspunsul învăluit în viclenie al lui Moțoc și răspunsul dur, ferm, autoritar, într-o izbucnire de furie și ură abia stăpînită a Lăpușneanului, exprimat în replici scurte, tăioase, care pun în lumină impulsivitatea, omul violent, politicianul fără scrupule, neîngăduitor în înfruntarea cu boierii. Replicile au rămas memorabile, căpătînd valoare de sentință: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau, . . . și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge și cu voia, ori fără voia voastră”.

Negruzzi însoțește replicile cu observații asupra fizionomiei personajului, care reflectă trăirile interioare ale eroului: „...răspunse Lăpușneanul, a căruia ochi scînteiară ca un fulger”. Interogațiile și exclamațiile personajului, rețzarea tăioasă a vorbelor interlocutorului său, succesiunea rapidă, dintr-o răsufare, a răspunsurilor Lăpușneanului exprimă ritmul stării sufletești a personajului, vorbirea lui devenind dramatică, trăită la cote înalte ale simțirii omenesti: „Au doar nu sînt și eu urmașul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-ați jurat și mie credință, cînd eram numai stolnicul Petre? Nu m-ați ales voi? Cum au fost oblăduirea mea? Ce sînge am vărsat? Care s-au întors de la ușa mea, fără să cîștige dreptate și mîngîiere? Și însă, acum nu mă vreți, nu mă iubiți? Ha! ha! ha!”. Cu o intuiție psihologică remarcabilă, Negruzzi își lasă personajul să se dezlănțuie într-o furie și o minie gîlgiitoare, subliniind paroxismul trăirii prin amănunte fizionomice: „Rîdea, mușchii i se suceau în risul acesta, și ochii lui hojma clipeau”. Lăpușneanul dovedește o cunoaștere sigură asupra oamenilor, dar și o abilitate politică evidentă, cruțîndu-l pe Moțoc pentru încercarea de a-l înșela iarăși, pentru că îi este trebuitor „ca să se mai ușu-



reze de blăstemurile norodului". Scena aceasta adaugă alte trăsături ale domnitorului: duritatea, luciditatea, ironia necruțătoare.

Partea a III-a, cea mai dramatică din întreaga nuvelă, începe printr-o liniște și o atmosferă cuvioasă de sărbătoare, la mitropolie, unde domn și boieri se adunaseră pentru ascultarea liturghiei.

Scena e prezentată cu minuțiozitate într-o gradare ascendentă de amănunte, pe baza antitezei romantice, pregătind contrastul cu scena uciderii celor 47 de boieri.

Scriitorul își avertizează cititorul: „împotriva obiceiului său, Lăpușneanul, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. ... Nici o armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur, iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sirmă”.

Lăpușneanul ca un mare actor, își va regiza cu mare rigurozitate, urmărind efectele, mișcările, ca pe o scenă, întrutul viabilă: „După ce a ascultat sfânta slujbă, s-a coborât din strană, s-a închinat pe la icoane, și, apropiindu-se de racla sf. Ioan cel Nou, s-a plecat cu mare smerenie, și a sărutat moaștele sfântului”. Folosirea verbului impersonal amplifică proporțiile reale, tensionând momentul, învăluind totul într-o atmosferă miraculoasă: „Spun că în minutul acela *el era foarte galben* la față, și că *racla sfântului ar fi tresărit*”. Mișcarea personajului continuă: „După aceasta, suindu-se iarăși în strană se înturnă către boieri...”

Este momentul în care Lăpușneanul se domină magistral, stăpîn al artei disimulării. Personajul este un excelent actor, dovedind inteligență, tact, un echilibru interior desăvîrșit. El folosește, în scopul cîștigării încrederii totale a boierilor ce-l urau și se temeau de el, argumente hotărîtoare: nu numai gesturile; mișcările, expresia feței, dar mai ales extrase din *Biblie* anume alese. Scriitorul își lasă eroul să se miște singur, fără nici o intervenție, obiectivînd total acțiunile personajului.

Scena uciderii boierilor, a dialogului dintre Lăpușneanul și Moțoc, rețrași „lîngă o fereastră”, capătă viață într-un tablou plin de mișcare ce se derulează parcă aievea (verbe la imperfectul durativ). Cinismul Lăpușneanului — „El rîdea”, și groaza lui Moțoc care se silea „a rîde ca să placă stăpînului”,

simținînd „părul zburîndu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind” sporesc dramatismul.

Luciditatea, singele rece, tonul sarcastic în fața scenei singeroase la care asistă, comportamentul disprețuitor și cinic față de Moțoc, pierit de groază, dezvăluie un om diabolic. Lăpușneanul are plăcerea sadică de a chinui sufletul vornicului ticălos care-l trădase și de care acum nu mai avea nevoie. El se leapădă de el, potolind astfel mulțimea „burzuluiță”, fără să clipească, dintr-un calcul lucid.

Lăpușneanul este înzestrat cu o mare mobilitate a sentimentelor, caracteristică ființei umane. În scena finală a bolii și a otrăvirii sale, personajul trăiește cu intensitate atît umilința cît și revolta împotriva celor care l-au călugărit, apoi groaza în fața morții.

El rămîne o mare creație, un personaj complex, viabil așa cum subliniază și Al. Piru (*C. Negruzzi*, 1966): „Nu se poate închipui un portret mai viu într-un număr mai mic de gesturi și cuvinte memorabile, într-o compoziție mai simplă și în decoruri mai puține. Figura eroului e romantică. Eliminînd fatalitatea eronicarului, Negruzzi l-a făcut mai credibil, fără a-l depozeda de aerul demonic, fantastic, torționar, dimpotrivă conferindu-i acel hieratism, acea proporție a liniilor care e semnul creațiilor permanent clasice”. (*M.P.*)

ANA

*Monastirea Argeșului — legendă*

— personaj mitic —

V. Manole

ANA

*Moara cu noroc de Ioan Slavici*

V. Ghiță



## APOSTOL BOLOGA

*Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Rebreanu

Critica literară a relevat tragismul acestui personaj central măcinat de două obsesii infiltrate adînc în conştiinţa sa. Una — vocăa tatălui său pe care i se pare mereu că o aude şi din care rezultă principiile morale superioare fundamentale în care a fost crescut: „Să năzuieşti mereu a dobîndi stima oamenilor, şi mai ales pe a ta însuţi. De aceea sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gîndul, gîndul cu vorba şi vorba cu fapta, căci numai astfel vei obţine un echilibru statornic între lumea ta şi lumea din afară! Ca bărbat, să-ţi faci datoria şi să nu uiţi niciodată că eşti român”. Cealaltă — conflictul psihologic, pe care îl trăieşte eroul între conştiinţa apartenenţei sale la neamul românesc şi datoria faţă de statul austro-ungar în condiţii-limită ale războiului, care justifică prima obsesie. A doua obsesie se conturează şi mai bine în momentul executării sublocotenentului ceh Svoboda, ordin pe care îl îndeplineşte exemplar, deşi nu intră în atribuţiile sale

Scena executării lui Svoboda, scenă-cheie, va declanşa criza de conştiinţă a lui Bologa care va evolua pe tot parcursul romanului.

Referindu-se la acest pasaj, care se întinde, aproximativ, pe şapte pagini, N. Manolescu (în *Arca lui Noe*) îl califică drept „bologizat”, fiindcă el este impregnat de starea sufletească a tînărului locotenent Apostol Bologa: orgoliu, certitudinea datoriei şi conştiinţei împlinite, ruşine şi umilinţă, mulţumire de sine, imputare chinuitoare, teamă, „scîncet de bolnav”, anunţînd astfel, de la început, „un personaj dilematic şi indecis”.

Privirea condamnatului la moarte, înaintea execuţiei sale, sub ştreang, nu-l va părăsi pînă la moarte, revenind obsesiv şi zdruncinîndu-i echilibrul sufletesec.

Această scenă, devenită obsesie, va anticipa hotărîrea finală a lui Apostol de a nu lupta împotriva fraţilor săi români. Imaginea condamnării la moarte prin spînzurare va deveni simbolică; ea revine în finalul romanului,

cind Bologa are viziunea spinzurării multiple a lui Svoboda și a privirii lui.

Simbolistica romanului este bogată, unele elemente-simbol devenind laitmotive: spinzurătoarea, privirea, lumina (și altele, precum timpul, vântul, ceața). Tehnica simbolului asigură unitatea acțiunii și a evoluției în spirală a conștiinței lui Bologa.

Scriitorul folosește ca tehnică narativă introspecția, retrospecția, portretul direct al autorului, dialogul și monologul interior, coborînd cu analiza pînă în zonele cele mai adînci ale conștiinței individuale și ale subconștientului, cu sinuozitățile lor.

Vorbind de caracterul obiectiv al romanului lui Rebreanu, N. Manolescu observă că în *Pădurea spinzuraților* scriitorul aduce un alt tip de obiectivitate, înlocuind total perspectiva actorială cu ceea ce personajele însele pot vedea și înțelege observînd, asigurîndu-se astfel mai multe puncte de vedere, relativizarea imaginii despre personaj.

Numeroase pasaje realizează profunde pătrunderi în zonele conștientului și subconștientului. Scena tragică a pregătirii și execuției de la începutul cărții, la care participă cu zel, convins că-și face datoria, discuția scurtă cu căpitanul Otto Klăpka pe tema vinovăției sau nevinovăției condamnatului îi provoacă lui Bologa gânduri chinuitoare și retrospectiva biografică, o reconstituire cronologică obiectivă care va fi un „eveniment de conștiință” (N. Manolescu).

Aflăm, astfel, că Apostol Bologa este fiul avocatului memorandist Iosif Bologa, condamnat la doi ani închisoare, din orașelul transilvănean Parva. Crescut într-o atmosferă excesiv de religioasă de mama sa, la șase ani are viziunea divinității în biserică. Fire sensibilă, aflat la cursurile lceului din Năsăud, se simte „părăsit, izgonit, străin și neputincios”. Își regăsește echilibrul interior văzînd în peretele odăiței o icoană cu Isus Hristos răstignit pe cruce. Moartea neașteptată a tatălui îi declanșează prima criză de conștiință: „a simțit cum i se dărîmă în suflet, cu zgomot îngrozitor, o clădire veche, cu temelii ca rădăcinile stejarului”. „Am pierdut pe Dumnezeu”, îi fulgeră prin minte... „Avea impresia foarte clară că se prăbușește într-o prăpastie fără fund și nu se poate opri, nu se poate agăța de nimic. Aceasta însă a ținut numai un moment, sau poate nici atîta, iar pe



urmă a rămas cu o groază crincenă, în inimă, ca și când s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce... Se întoarse la Năsăud buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume".

Apostol Bologa trăiește o succesiune de crize morale și după fiecare criză iese „primenit". Astfel, *Pădurea spînzuraților* este romanul „unei stări de urgență interioară, al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale" (N. Manolescu):

Personajul se autoiluzionează de fiecare dată, trăind intens stări de înflăcărare a spiritului și de deznădejde. Student la Facultatea de Filosofie din Budapesta, „descoperă" o nouă concepție de viață, care îl entuziasmează: „omul singur nu e cu nimic mai mult decît un vierme... Numai colectivitatea organizată devine o forță constructivă... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile".

Dar din nou echilibrul interior se clatină, pentru că acasă, în Parva, statul era privit ca un vrăjmaș.

Fragmentul retrospectiv al vieții sale trăite pînă la experiența frontului se încheie în momentul logodnei cu Marta, „o fetiță de vreo șaptesprezece ani, drăgălașă și isteată", pentru care, din orgoliu, gelozie, exaltare tinerească, se înrolează ca voluntar pe front.

Avem în roman și un portret direct al lui Apostol Bologa: „Acum era aproape de douăzeci de ani, înăltuț, foarte zvelt, cu o frunte albă foarte frămîntată, cu părul castaniu lung, și dat pe spate, avînd ceva din înfățișarea tinerilor de la începutul secolului trecut, gata să moară pentru un dor. Pe cît inima îi clocotea de o poftă de viață năprasnică, pe atît mintea lui se zbuțimea cu întrebări tainice, suferind ori de cîte ori, în căutarea explicației, se izbea de zidurile începutului și sfîrșitului între care e mărginită cunoștința omenească. Se făcuse gînditor, chiar visător, cu apucături romantice, cu hotărîri încăpăținate".

În doi ani de front a fost rănit de două ori, decorat de trei ori, înaintat locotenent. Trăiește o nouă experiență, războiul, care ocupă acum locul de frunte în concepția lui de viață: „Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul", descoperind un nou

crez moral: „numai războiul e adevăratul generator de energii”.

Certitudinea „datoriei” față de stat se clatină însă după episodul Curții Martiale, care l-a judecat pe Svoboda (din care a făcut parte și a fost de acord cu pedeapsa); apoi executarea prin spînzurătoare a condamnatului, cîntatul doinei de către ordonanța sa, care nu mai înceta, „ca o mustrare”. Toate certitudinile sale eșuează, sînt infirmate de viață, judecate și evaluate de el însuși, cu luciditate, după fiecare etapă, trăind între stări total opuse, între exaltare și cădere: certitudinea evadării este spulberată de jignirea suferită, iubirea pentru Marta și sentimentul național înlocuite și împăcate cu iubirea pentru Ilona, certitudinea iubirii, înlăturată de evadarea nereușită.

Intelectual avid de găsirea de certitudini, de soluții pentru întrebările care-l frămîntă, trăiește dureros de acut în sine însuși: „Mă plimb veșnic între două prăpăstii, Constantine! Veșnic, veșnic!... Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu... Și la fiecă poticnire mă uit în fundul prăpăstiilor... la fiecă poticnire!... Și așa a fost totdeauna, de cîte ori nu mi-am dat seama că omul nu poate merge singur pe drumul vieții, fără o călăuză sigură, și totuși mereu am încercat!... Dar drumul vieții e plin de răscruci, și la fiecare răscrucă am fost silit să mă opresc, să chibzuiesc, și niciodată n-am nimerit calea cea dreaptă, și m-am întors înapoi, și nici înapoi n-am cunoscut drumul pe care am mers...”

De fapt, tinărul Bologa, intelectualul cu studii de filosofie, este un om care gîndește, care vrea să opteze liber, prin decizii proprii, lucide, ale conștiinței sale, asupra a trei întrebări fundamentale care apar succesiv în existența sa: datoria față de stat, credința — iubirea în Dumnezeu, ideea națională. De aceea el este un suflet chinuit, torturat de propria-i conștiință, care se vrea lucidă și responsabilă. De altfel, George Călinescu considera *Pădura spînzuraților* „un roman psihologic, monografia incertitudinii chinuitoare”. Pentru N. Manolescu romanul este un „roman al conștiinței... al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale, roman al conștiinței morale”.

Faptele cuprinse în roman sînt puține, dar pun în lumină mișcarea sufletească a personajului: condamnarea ofițerului ceh Svoboda, discuțiile de la popota ofițerilor despre con-



știință, datorie, despre trădători, dezertări, despre om, stat, discuțiile cu camarazii lui — Gross, Klapka — îi provoacă lui Bologa adânci momente de introspecție.

Stînd alături, clipă de clipă, cu Petre, ordonanța sa, care îi vorbește despre suferință și despre Dumnezeu, are revelația frăției creștine și a frăției de neam. Trăiește acum o nouă „primenire” sufletească, zicîndu-și în liniștea nopților: „viața ființează numai prin inimă” și că „fără de inimă, creierul rămîne o biată grămadă de celule moarte”. Sufletul lui trăiește iarăși la cotele superioare ale simțirii. „În sfîrșit mi-am găsit calea... Au trecut șovăirile și îndoielile”.

Dar liniștea sufletului său e tulburată de vestea adusă de Klapka că vor trece pe frontul românesc, în Transilvania. De fapt, două evenimente sînt hotărîtoare pentru destinul personajului: trecerea pe frontul românesc a diviziei sale și numirea pentru a doua oară ca judecător la Curtea Marțială, cînd trebuia să participe la condamnarea unor civili români.

Doborîrea reflectorului rusesc nu-l salvează de trimiterea pe frontul românesc. Lumina orbitoare a aparatului inamic e asociată cu lumina strălucitoare din ochii lui Svoboda, eliberîndu-l de întunericul vinovăției.

Încercarea de dezertare îl duce la un destin similar cu al lui Svoboda: condamnarea prin spînzurătoare.

Conflictul său interior se rezolvă prin sentimentul iubirii universale. În numele iubirii de oameni, Apostol își va găsi fericirea în ispășirea prin suferință. El se simte înălțat, de aceea refuză sprijinul lui Klapka, camaradul său: „Nu mai vreau nimic. Iubirea îmi ajunge, căci iubirea îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea. Iubirea cea mare e aici, în odăița aceasta... O respir în fiecare clipă... E în mine și în afară de mine, în tot cuprinsul infinitului... Cine n-o simte nu trăiește aievea, cine o simte trăiește în eternitate... Cu iubirea în suflet poți trece pragul morții, căci ea stăpînește și dincolo, pretutindeni, în toate lumile existente și inexistente...”.

După cum remarcă G. Călinescu, „Limbajul lui Bologa e de un misticism profetic, cu o puternică sentențiozitate ibseniană, ceea ce dă cazului său o și mai cețoasă obscuritate cazuistică.”

Bologa este un personaj complex, cu o bogată viață interioară, contorsionată de întrebări, îndoieli, elanuri, căderi. Dialogul și monologul personajului arată o conștiință trează, un intelectual avînd explicații logice despre bine și adevăr, mereu în căutare de certitudini, dar și o capacitate de auto-iluzionare și de trăire aproape „hipnotică”, de „somnambul” a perioadei finale.

Complexitatea personajului e magistral surprinsă în momentul-limită al spaimii de moarte, atît de omenească: — „Voi muri negreșit peste... Peste cîte ore? Atunci îl îmbrățișă groaza, din ce în ce mai strîns și mai sălbatec, înghețîndu-i sîngele.” Și în vreme ce groaza îl tortura, mintea lui căută să o alunge cu «inexorabilitatea morții», cu «dezgustul» de viața aceasta pe care el însuși, conștiința lui împăcată, a azvîrlit-o, cu credința în viața de dincolo, unde sufletul neîntinat se va uni cu Dumnezeu... Dar toate închipuirile minții se prăbușeau pe rînd, ca niște castele de cărți de joc, numai groaza rămînea sfidătoare, stăpînitoare, șoptindu-i în suflet un singur cuvînt, în fața căruia se sfarmă tot: moartea... Îi venea să plîngă mereu și nu putea. Se uită la ceas: patru după-amiazi...”

Timpul apare obsedant, ca simbol tragic al morții. În căutarea continuă a unui echilibru sufleteșc, a unui acord între lumea lui interioară, a opțiunilor proprii cu lumea exterioară, Apostol Bologa este un inadaptat superior. El caută, stăruitor, echilibrul său individual, în lumea lui „ceamică”, unde își descoperă „sinele”. Prea conștient ca să mai poată crede în iluzia datoriei, ca un „bun” cetățean al Imperiului Austro-Ungar, prea șovăielnic pentru a acționa decis ca patriot român, Bologa devine martir. (V. Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*.)

Scena executării sale într-un cadru mioritic este tragică, dar de o liniște cosmică: „Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorîtă parcă din rărunchii pămîntului



Ridică ochii spre cerul ținuit cu puține stele întârziate. Creștele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atîrnînd ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stîngea glasul preotului..." (M.P.)

### ARMATA ROMÂNĂ

— personaj colectiv —

*O oră din august* de Marin Preda

V. Soldații (armata)



Baciu Vasile, v. Vasile Baciu

**BAIAZID**

*Scrisoarea III de Mihai Eminescu*

V. Mircea (cel Bătrîn)

Bălcescu, v. Nicu Bălcescu

**BĂTRÎNA**

*Moara cu noroc de Ioan Slavici*

V. Ghiță

**BOGUMIL**

*Meșterul Manole de Lucian Blaga*

V. Manole

Bologa, v. Apostol Bologa



## BRÎNZOVENESCU

*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

V. și Farfuridi

Din echipa politică a lui Trahanache, făcînd un cuplu comic cu Farfuridi, Brînzovenescu se caracterizează mai întîi prin „numele cu rezonanțe culinare”, după cum precizează G. Ibrăileanu.

Împreună cu Farfuridi și Trahanache, se consideră stilpii puterii. El este cel care avertizează o posibilă trădare (comicul de intenție). Avocat ca și Farfuridi, nu crede chiar în trădarea de care vorbește amicul său: „Poate să nu fie tocmai așa, poate că e o manoperă grosolană, ca să intimideze pe cîtiva nehotărîți...”

Abil, șiret, după ce-l sondează pe Tipătescu (scena VI, actul I) în legătură cu scandalul provocat de Cațavencu, Brînzovenescu a vorbit încet cu Farfuridi — (caracterizarea directă a autorului) și spune: „Aide la Trahanache... Aici am aflat tot... Aide...”

Suficient de subtil în discuțiile cu Trahanache despre alegeri: „Ei, stimabile, prea te faci chinez, dă-mi voie...” sau, în scena a II-a, a actului II, la întrebarea lui Farfuridi privind „venerabilul” Trahanache, Brînzovenescu răspunde: „E tare... tare de tot. Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului. Trebuie să mai așteptăm”.

La propunerea lui Farfuridi să „bată” o „depeșă” la București, privind trădarea, acceptă s-o semneze, numai dacă o vor da anonimă. „Da dacă ne cunoaște slova la telegraf?”, se întreabă Brînzovenescu într-un absurd, fără comentarii, depășind firescul (comic de situații). Frica de a nu păți ceva, și pe care o mărturisește este specifică comicalui de intenții. Mai apare în actul al III-lea, mai întîi în caracterizarea directă a autorului într-un context mai larg de pregătire și desfășurare a adunării. Astfel Trahanache se află la masa prezidențială din jețul său la spatele tribunei, iar împrejurul mesei, Brînzovenescu și alți cetățeni, fără însă a rosti în Scena I vreo replică. Rolul lui este din ce în ce mai șters, acela

de a-l asculta și a-l calma pe prietenul său de echipă politică, Tache Farfuridi. Trăgându-l mereu de mîneacă încearcă să-l rețină: „Tache! Tache!“, în discuțiile pe care acesta le poartă aprins cu Nae Cațavencu.

Personaj mai mult de echipă, apare și în ultima scenă, a XIV-a, actul IV, potrivit precizărilor de regie: „Din casă, în urma lui Farfuridi, Brînzovenescu și a celorlalți alegători, vin feciori cu sticle de șampanie“.

Ca toate personajele lui Caragiale, Brînzovenescu, este creat ca om căruia i se dă drumul în lume „la noi“, cum spune Ibrăileanu: „Numai el pe pămîntul românesc, pe lîngă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-a lungul vremii, a mai creat cîtiva. Și aceasta este arta cea mare... Creația prin «suflare de viață» cum scrie la Biblie“.

Caragiale este și în cazul lui Brînzovenescu un mare creator de tipuri, devenite populare, ca și expresiile lor, devenite curențe. (C.B.)





Cațavencu, v. Nae Cațavencu

### CĂLIN

— personaj fantastic —

*Călin* (File din povești) de Mihai Eminescu

Mihai Eminescu, cel mai mare poet romantic, geniul nostru național, a fost pasionat de păstrarea și prelucrarea folclorului. El ne-a lăsat, în uriașul depozit al celor 15 000 de pagini manuscrise, păstrate la Academia Română, un bogat material folcloric, cules de el sau copiat din culegerile altora :doine, strigături, cîntece de dragoste și dor, bocete, blesteme, jocuri de copii, balade, orații, colinde, proverbe, cîntece de lume, basme în proză.

Începuturile pasiunii pentru creația populară trebuie căutată în îndepărtata copilărie a lui Eminescu, cînd mama îi vrăjea cu poveștile ei, iar la Ipotești putea citi cărți populare și de istorie, fapt pe care-l mărturisește poetul însuși în poezia *Trecut-au anii*: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-ôr să vie iară, / Căci nu mă-ncintă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțeleșuri.”

La 19 ani tînărul Eminescu făcea parte din Societatea „Orientul” — care își propunea să culeagă folclor (din Moldova) și tot prin 1869 este membru al societății „Românismul”, care profesa un crez democratic. Peregrinările prin

țară — ca sufleur, copist, actor — îl fac să cunoască poporul român „în cruciș și în curmeziș”, cu o mulțime de proiecte literare, dar și cu icoanele oamenilor și locurilor pe unde a umblat.

La Viena și Berlin, unde își desăvârșește studiile, Eminescu îi citește pe J.J. Rousseau, V. Hugo, Al. de Vigny, Lamartine, dar își copiază, în limba germană, și idei asupra folclorului, din lucrări ale lui Stendhal și Lazarus. Interesul tinărului scriitor pentru romantismul fantastic european se manifestase deja în anul debutului său literar, fiindcă publicase în „Familia” (1866) o traducere din scriitorul suedez Onkel Adam (nuvela *Lanțul de aur*) și o proză din opera lui Ed. Poe (*Morella*). Totodată poetul cunoștea osîrdia înaintașilor pașoptiști pentru folclor: N. Bălcescu, Al. Russo, C. Negruzzi și mai ales V. Alecsandri.

Avînd o concepție înaintată față de materialul folclorului, Eminescu îl tratează ca poet, nu ca om de știință; el soarbe cu mare delectare prospețimea și limpezimea acestui izvor de apă vie, conștient fiind că acest flux, pornit din sufletul unui popor, reprezentîndu-i viața, simțămintele, istoria consemnată în cronică, poate deveni substanță poetică în creația originală: „O adevărată literatură trainică — scrie el — care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui”.

În prelucrarea folclorului, el merge pînă la modificări esențiale, ajungînd la acel „folclor savant”, despre care vorbea G. Călinescu (referindu-se la poezia *Mai am un singur dor* pe care-o compară cu *Miorița*).

Incluzînd creația folclorică în literatură în general, convins fiind că aceasta contribuie la conturarea specificului național, marele scriitor găsește calea spre universalitatea operei de artă.

Poezii precum *Revedere*, *Ce te legeni*, *La mijloc de codru*, ca și „cartea” feciorului de domn din *Scrisoarea III*, sînt prelucrări folclorice cu adaosuri în planul expresiei; dar, conform structurii sale romantice, Eminescu este atras, în mod deosebit, de folclorul fabulos: de mit, tradiție, superstiție, legendă ori basm, adică de acele specii care dezbat ideile binelui și răului în lume, nașterea universului și a omului: *Făt-Frumos-din-Lacrimă*, *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*,



*Fata din grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp.* Prin ele ajunge apoi la istoria mai îndepărtată a poporului român, reușind să creeze o mitologie românească. Basmele sunt puse în versuri înaripate și ridicate la valoare de simbol: de exemplu *Fata din grădina de aur* capătă înțelesul simbolic al nefericirii geniului pe pământ. Folclorul este aici infuzat în plasma poeziei eminesciene, pînă la identificarea cu lirismul poetului, abia recunoscîndu-i-se urma.

Putem numi intermediară această treaptă de creație, pentru că poetul joacă doar rolul de șlefuitor al pietrei colțuroașe; producțiile din acest stadiu rămîn apa vie pentru alte creații, de o mai înaltă structură, cum ar fi *Călin (File din povești)* sau *Luceafărul*, în care însăși substanța s-a transformat.

În elaborarea poemului *Călin (File din povești)*, Eminescu pleacă de la tema folclorică a zburătorului, temă întâlnită și la V. Alecsandri (*Zburătorul*) și la I.H. Rădulescu (*Zburătorul*). Motivul acesta este semnalat încă de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*, ceea ce probează că în concepția poporului român *Zburătorul* era un tînăr frumos, un fel de duh, care sădește sentimentul iubirii în sufletul tinerelor fete. Eminescu a modificat sensul tradițional al legendei și a făcut din acel strigoi (duh) un voinic frumos, care, odată îndrăgostit de fata de împărat, e capabil de sentimente puternice.

*Călin (File din povești)* a apărut la 1 noiembrie 1876, adică în epoca deplinei maturități artistice a poetului, și este un poem de dragoste pătruns de spirit popular, avînd izvorul în basmul versificat *Călin Nebunul*, notat de Eminescu foarte de timpuriu (1871); titlul este dat de Ilarie Chendi în 1920, cînd se tipărește întîia oară. Cînd a fost versificat, „i s-a păstrat tot izul poporan” (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. I).

Unul din cei trei feciori ai unui voinic din „satul” împăratului, Călin, pornește și el după ceilalți, plecați să-și încerce norocul. Aceștia îl îngăduie pe lîngă dinșii, pentru că-l socotesc prost; „nu era cu ei de-o seamă” și bun să le păzească focul. Plecați în căutarea fetelor împărătești, au de luptat cu cîte un zmeu, dar Călin Nebunul face isprăvile cele mai mari. El pleacă după cărbune și vede dintr-un

copac „zare de foc“; ținind în loc pe Miazănoapte și pe Zori-de-zi, fură focul de la vatra a doisprezece zmei. Zmeii îl țesală bine și-l obligă să meargă după fata lui Roș împărat. Acolo taie capetele zmeilor și-i dă fetei un inel, după care se întoarce la frații săi și-i sfătuiește să-l lase să plece singur în căutarea fetelor de împărat. Călin găsește pe fata cea mică doinind a jale, se luptă cu zmeul răpitor și-l răpune; în pădurea de argint, doinește fata mijlocie, iar zmeul e omorât imediat; și pe fata cea mare, din pădurea de aur, o salvează numai după o luptă cruntă cu cel de-al treilea zmeu.

Întorcându-se la frații săi, cu cîtestrele fetele, după ce își alesese pentru sine pe cea mijlocie, o blondă suavă, adorme. Atunci frații îi taie picioarele și fug. Călin dă de un tînăr împărat care-și pierduse mîinile, tot în lupta cu zmeii, și amîndoi găsesc, după mai multe peripeții, apa vie cu care își întregesc trupurile. Merg apoi la curtea împăratului Roș, unde tocmai era nuntă mare. Călin dovedește, cu limbile tăiate ale zmeilor, că el este omoritorul acestora și nu țiganul bucătar. Fratele de cruce de mult o voia pe fata împăratului Roș, dorința împlinindu-i-se. Întors acasă, la părinți, Călin întâlnește un copil de vreo șase ani — „băiatul lui” — minind o cîreadă. Mamă-sa ședea într-un bordei, pusă de frații lui să păzească găinile. Călin îi pedepsește pe cei doi frați cîinoși, aruncînd în sus „o bombă” care, cu voia lui Dumnezeu, cade asupra lor, omorîndu-i.

M. Eminescu versifică acest basm în mai multe variante și din amalgamul de fapte scoate acele minunate tablouri: întîlnirea cu fata împăratului Roș, vitejeștile lupte cu zmeii, regăsirea din final. Basmul *Călin Nebunul* rămîne în urmă față de construcția poetică din *File din poveste*, unde țesătura arhitectonică, pictura cuvîntului, varietatea stilului, înfățișarea caracterelor sînt saturate cu ploaia de aur a fan-teziei eminesciene. Vechea plăsmuire a rămas doar un rezervor poetic pentru cea nouă: *Călin (File din poveste)* — cum ne indică și titlul,

Subiectul poemului este cu totul schimbat, Eminescu topind elementele din poveste și dîndu-le o altă compoziție și semnificație; idila de dragoste este contopirea a două elemente de basm: aventura în vis a fetei cu Roș împărat și dragostea împlinită a lui Călin cu fata mijlocie a împăratului. Aceste două momente se topesc în dragostea fetei din cas-





telul singuratic cu Zburătorul care nu-i un duh, ci, pînă la urmă, un soț adevărat. Elementele de basm și poemul versificat dispar și poetul încheagă o nouă poveste de dragoste stilizată la treptele ei principale.

Noul subiect al poemului, compoziție originală, noile elemente adăugate de poet (motivul zburătorului, căința tatălui, nunta gizelor), abandonarea metrului popular, abordarea rimelor savante — ne pun în fața unei creații culte aflată pe o treaptă superioară a creațiilor inspirate din folclor. Fantezia creatoare a poetului se desfată copios în descrierile de natură, animată de prezența omului, în înfățișarea suavă a scenelor de iubire: ambianța de puritate și senzualitate, dăruire și concret. În acest fel, *Călin (File din poveste)* devine o capodoperă a literaturii române, iar poetul un inovator în prelucrarea folclorului.

M. Eminescu păstrează numele propriu al personajului principal, Călin, investindu-l însă cu funcția de simbol al purității morale și al statorniciei în dragoste. El își uită de misiunea de „zburător” și se întoarce la ființa iubită, făcîndu-și-o mireasă.

Sintagma „file din poveste” ne sugerează ideea că povestea de dragoste, stilizată în treptele ei principale, grație imaginației creatoare a genialului nostru poet, conține într-însa concepția despre iubire a întregului nostru popor.

În compoziția poemului deosebim opt părți, numerotate de autor cu cifre latine. Ele alcătuiesc trei tablouri artistice; în primul tablou (I, II, III, IV) Eminescu face descrierea castelului singuratic dintr-un vîrf de munte, spre care un voinic suie cu greu. El intră în camera fetei de împărat, care doarme zîmbind pe un pat presărat cu trandafiri. Îndrăgostindu-se de această „prea frumoasă fată”, tînărul o sărută; „inelul scump i-l scoate de pe degetul cel mic”, și apoi pleacă iar în lume (I). Îndrăgostită și ea, fata începe să-l cheme mereu: „zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură” (II); „Năzdrăvanul cel voinic” vine din nou la fata care, știind că e frumoasă, zice fericită: „Și mi-s dragă mie însămi, pentru că-i sunt dragă lui” (III). Și zburătorul „vine-n toată noaptea” la al ei pat, își spun vorbe de iubire, „tremurînd ei se sărută” (IV). Deci, primul tablou conține *expoziția*.



*Intriga* se va contura în al doilea tablou poetic. Fata plinge pentru că iubitul a părăsit-o: „s-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr” (V). Craiul își alungă odrasla, care se ascunde „tainic” într-o colibă „impistrită”, unde va naște „un pui de prinț” (VI).

Al treilea tablou artistic: Plecat de șapte ani și uitând de „soarta mîndrei, iubitoarei fete”, „zburătorul cu negre plete” o caută acum pretutindeni „cu ochi de vultur”. Într-o vale vede „un copil umblind desculț și încercînd ca să adune într-un cîrd bobocii mulți”. Întrebîndu-l de nume, băiatul îi spune că „pe el Călin îl cheamă”, iar de la maică-sa știe că zburătoru-i este tată. Fericit că a regăsit-o, „voinicul străin” intră în bordeiul sărăcăcios în care, „pe scînduri goale doarme tinăra nevestă”, „blind pe nume el o cheamă”; speriată, fata crede că visează: „Ar zîmbi și nu se-ncrede, ar răcni și nu cutează”, după care, văzînd că-i realitate, „rîde doar cu ochii-n lacrimi, speriată de-o minune”. El „drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale / Și pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă” — *punctul culminant* — (VII).

Ultimul moment al poemului, (partea a VIII-a), ținînd tot de al treilea mare tablou artistic, reprezintă *deznodămintul* fericit: într-un peisaj paradisiac au loc două nunți: cea a lui Călin cu fata de împărat și cea a gizelor.

Folosind ca mod de expunere descrierea și apelînd la elementele din recuzita romantismului: codrul, izvoarele, luna, florile albastre, Eminescu creează o feerie memorabilă și singulară în literatura noastră descriptivă. El folosește personificarea, ca principală figură de stil, prin care conferă materiei neînsuflețite, și în special elementelor naturii, atributele ființelor vii. Astfel, peisajul e plin de lumină și culori: pădurea de argint o vezi „albind”, „iarba pare de omăt”, licărul izvoarelor se vede clar „peste pietre suspinînd”, ca și albastrul florilor ce tremur „în văzduhul tămîiet”; „mii de fluturi mici, albaștri” „curg în riuri sclipitoare”, umplînd „aerul văratic de mireasmă și răcoare”. Prin aer se împrășteie suspinul copacilor, care parcă „poartă suflete sub coajă”, izvoarele „coboară-n ropot dulce”, iar albinele, fluturii și musculițele răspîndesc pretutindeni murmurul agitației lor vesele: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind / Și-auzi mindra glăsuire a pădurii de argint. / Acolo, lângă isvoară,



iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet"; (...) „mii de fluturi mici, albaștri, mii de roiuri de albine / Curg în riuri sclipitoare peste flori de miere pline, / Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare / A popoarelor de muște sărbători murmuitoare“.

Două observații se impun cu privire la pasajul citat:

a) verbele au valoare de semnal pentru cititor: „treci“, „vezi“, „auzi“, „pare“. Dacă primul verb („treci“), marchează trecerea din lumea reală în cea ideală, verbul „pare“ conține sugestia puterii de transfigurare a poetului, capabil să transporte pe cititor într-o lume poetică;

b) prezența motivului comunicării om-natură. Observăm că pădurea este prezentă, ca și în poezia populară, dar, în peisajul romantic eminescian, ea este, pe rînd, „de aramă“ (de stejari), „de argint“ (de mesteceni — grație utilizării unor sugestive metafore), iar în mijlocul ei, lângă lac, este așezată masa oaspeților invitați la ceremonia nunții. Este vorba de asimilarea elementului folcloric, în sensul că natura nu este aici doar element folosit în descriere, care să sugereze ori să întregască atmosfera, ci un mijloc de punere în valoare a sentimentelor umane, ea participînd ocrotitoare la toate întîmplările omului. Ideea participării naturii la viața omului este sugerată de poet prin nuanțate epitete, metafore ori personificări, alcătuitoare de splendide imagini vizuale (preponderente), auditive sau motorii. Se creează astfel adevărate sinestezii, ca de exemplu în versurile: „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet“; izvoarele trec „cu harnici unde și suspină-n flori molatic / Cînd coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic“; lacul, „care-n tremur somnoros și lin se bate“; în aceste versuri poetul se folosește de funcția personificatoare a verbului sau a epitetului (noutatea ar consta în aceea că se face concomitent apel la simțul vizual, la cel auditiv, dar și la cel olfactiv). Iar exemplele s-ar putea înmulți cu: roiurile de albine ce „curg în riuri sclipitoare peste flori de miere pline“; sau „A popoarelor de muște sărbători murmuitoare, Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare.“

Prin aceste fericite îmbinări de cuvinte se sugerează că natura este bogată și impresionează prin unicitate, prin frumusețe și prospețime. E o natură paradisiacă; chiar de aceea am citat sintagma „sărbători murmuitoare“. Și dacă cele mai multe epitete impresionează prin frumusețe („mîn-



dra glăsuire", „văzduhul tămîiet", „riuri sclipitoare"), metaforele uimesc: izvoarele, cînd coboară în „ropot dulce"; „Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace, / În cuibar rotînd de ape, peste care luna zace."

Poetul „vede" deci cum apa curge în rotocoale, ca niște „bulgări fluizi", curgători; iar „cuibar de ape" e deosebit de plastic și foarte frumos. Avînd substantivul la plural („ape"), imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor. „Peste care luna zace" e o imagine de completare, din cele mai familiare poetului, care dă tabloului un punct de răcoare în mișcarea cuibului de ape, iar inversiunea folosită, cu verbul la sfîrșit („zace"), dă versului o putere absentă din construcția directă.

Așadar, Eminescu posedă meșteșugul de a da cuvintelor relief, culoare, duritate sau însuflețire „Versul întreg pare scris pe metal gros. Are ascuțișurile și linia scobită impusă de materialul în care e săpat" — scria Tudor Arghezi, confruntîndu-și propria experiență și metoda „meșteșugului" său cu modelul marelui înaintaș, pe care îl admira.

În această atmosferă de basm se desfășoară cele două nunți: a fetei de împărat cu Călin și a mirelui-fluture cu mireasa-viorică.

Masa mare e întinsă „Lîngă lacul care-n tremur somnoroc și lin se bate". Acolo: „Vezi o masă mare-ntinsă cu făclii prealuminate". Acesta este pasajul în care se amestecă, în modul cel mai armonios, elementele populare cu cele proprii poeziei culte. Versurile au o intonație maiestruoasă, de colindă:

a) La prima nuntă sînt invitați „împărați și-mpărătese din patru părți a lumii", cît și Feți-Frumoși „cu păr de aur", „zmei cu solzii de oțele". Nu lipsește nici „șăgalnicul Pepele" care să-i amuze pe meseni. Eminescu realizează un tablou de o mișcare și o frumusețe lirică neegalate, toate obiceiurile și datinile legate de desfășurarea unei nunți țărănești sînt comentate și actualizate. Nunta împărătească, dar și cea a gîzelor, sînt fantastice: nuni sînt „mîndrul soare" și „mîndra lună" (ca și în *Miorița* sau în *Nunta Zamfirei*, de G. Coșbuc), însă ele se desfășoară pe un fundal realist (așa cum au loc ele prin satele noastre și astăzi); fapt întărit de graiul personajelor și de lexicul bogat în elemente selectate din



vorbirea poporului, la care se adaugă intervenția poetului cu efectul pictural al umorului său delicat.

b) După ce este conturată această imagine de ansamblu, poetul, un mare portretist, ne prezintă, în mod cu totul original, pe eroi. Mai întâi el conturează chipul craiului, al socrului mare, prin izbutite imagini vizuale. Acesta stă „reze-mat în jilt cu spată”, are pe capu-i „mitră”, adică o coroană regească, și-i cu „barba pieptănată”, ceea ce imprimă un aspect de solemnitate întregului tablou: „Țapăn, drept, cu schiptru-n mână, șede-n perine de puf / Și cu crengi îl apăr pagii de muscuțe și zăduf”.

c) Atenția ni se îndreaptă apoi asupra celor doi miri. Scriitorul reușește să apropie și spațiul și timpul, în zugră-virea imaginii lui Călin, prin folosirea, în același vers, a adverbului „acum” și a interjecției „iată”: „Acum iată că din codru și Călin mirele iese, / Care ține-n a lui mână, mîna gîngașei mirese.”

d) Portretele celor doi miri sînt zugrăvite realist; fata de împărat e îmbrăcată, ca în toate basmele, în alb (sim-bol al purității, al nevinovăției), iar portretul ei (realizat în șase versuri), în totalitatea lui, este ilustrarea feminității înseși: „Îi foșnea usca pe frunze poala lung-a albei rochii, / Fața-i roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii; / La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale, / Care-i cade peste brațe, peste umerele goale. / Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă, / Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă”.

Sînt în acest pasaj „cîteva versuri de o integrală per-fecțiune a sonorității, tehnică și de expresie” (T. Arghezi). Astfel, imaginea fericirii tinerei mirese — „model de artă expresivă, superlativă” — apare în versul: „Fața roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii”, în care funcția sensibili-zatoare, a comparației este ardentă. Poetul caută termenul concret, care să fie echivalentul plastic și particular al obiec-tului comparat. El se folosește cu măiestrie și de valorile expresive ale sunetelor limbii române. Impresia de alunecare, de curgere, de plutire fericită, e sugerată de consoanele („lichide”) „l”, „r” — în prezentarea apariției de basm a gîngașei mirese. Autorul surprinde și psihologia fetei, căreia norocul îi „suride”, dar și fericirea tinerei perechi: Călin „ține-n a lui mână, mîna gîngașei mirese”. Florile și steaua



din frunte simbolizează frumusețea, puritatea, destinul luminos, amănunt împrumutat din poezia populară, și pe care Eminescu îl transfigurează artistic, prin metafore și epitete de tipul: „păr de aur moale“, „umerele goale“, „vine mlădioasă“, dar și prin intermediul inversiunii, care are o fericită întrebuințare în conturarea acestui portret: „La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale“ sau: „Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii“. Aici fiecare cuvânt are rezonanță și forță de emotivitate, în funcție de locul ocupat în vers și de sonoritatea expresiei din care face parte.

Și dacă în cromatică am observat preponderența elementului transparent, strălucitor, iar în imaginile auditive, create de verbe, predominarea sonorității stinse („mândra glăsuire a pădurii de argint“ sau „lin vioarele răsună“, izvoarele „suspină-n flori molatic“), prin prozodie (ritm, rimă, măsură) Eminescu a izbutit ceva mai greu, a redat „paroxismul transportului erotic al zburătorului, reușind să păstreze și să impună aceeași atitudine pur estetică“ (G. Ibrăileanu). Să cităm versurile finale, care descriu nunta împărătească, pentru concretizarea celor afirmate mai sus: „Și s-așază toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul, / Lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul“.

Ritmul trohaic, folosit în *Călin* (*File din poveste*), este metrul „stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile“ (G. Ibrăileanu). Versurile în care viața se afirmă vor avea deci acest ritm alert, mai simplu, mai repede. Poemul epic al lui Eminescu, „poem de fericire“, sugerează această stare sufletească de optimism și de voie bună, de încântare. Versul e lung, de 15 silabe, iar rima, „prin ea însăși un element estetic al poeziei“, este complexă (rimează părți diferite de vorbire). În versurile citate mai sus, cuvântul esențial „rangul“, din rimă, este evocator prin sonoritatea lui și e completat de cuvântul următor „hangul“ (locuțiunea „a ține hangul“ — a acompania), foarte expresiv pentru ideea pe care o denumește. Dar rimele complexe din *Călin* mai sînt și o fericită îmbinare de rime masculine și feminine: („coa-jă + vra-jă“) („albind“ + „li-că-rind“) și (din răs-toa-ce + za-ce). Ele contribuie la impresia totală, difuză a poeziei, realizînd o particulară muzicalitate.



Sau, referindu-ne încă o dată la prima parte a poemului, putem constata că se vor găsi în rimă părți de vorbire diferite: un substantiv („răstoace”) rimează cu un verb („zace”); substantivul („de albine”) rimează cu un adjectiv („pline”), un substantiv comun („de oțele”) rimează cu un substantiv propriu („Pepele”).

În ultima parte a poeziei, nunții împărătești i se alătură nunta din lumea mărunță a gîzelor, astfel că elementul fantastic crește, contopindu-se cu cel real, într-un tablou fermecător, feeric; pentru a lumina bucuria iubirii celor doi tineri; „Dar ce zgomot se aude? Bîzîit ca de albine? / Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine / Pînă văd păienjenişul între tufe ca un pod / Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod”.

Văzută în spirit popular, alegoric, nunta micuțelor vieți se va deosebi de prima prin diferența de registru a descrierii. Dacă în primul tablou perspectiva era largă (deși părea restrînsă la început) — fiindcă, prin utilizarea simbolurilor, se făcea deschiderea spre cosmos (soarele și luna — sînt simboluri cosmice ale vieții), iar personajele erau individualizate, la nunta gîzelor predomină generalizarea. Cuvintele sînt specific țărănești, în timp ce în tabloul precedent predominau vocabulele solemne. Șirul de epitete, personificări, comparații sau enumerări este magistral folosit de poet pentru a zugrăvi acest neobișnuit alai după niște patice, larități specifice. Gîzele, simbolizînd tipuri și ocupații umane reușesc să sugereze o întreagă lume: furnicile apar „ducînd în gură de făină marii saci”, din care se vor face plăcîntețele și colacii; albinele „aduc miere, aduc colb mărunt de aur”, din care va face cercei cariul „care-i meșter faur”. Înaintea alaiului merge „un greierel” care-i „vornic”; lui îi sar înainte puricii „cu potcoave de oțele”; preotul este un „bondar” „rotund în pîntec” care „somnoroș pe nas” „glăsuiește-ncet un cîntec”.

Remarcăm metaforele utilizate acum de poet — de o bogăție și de o plasticitate nemaiîntîlnite pînă la el în poezia românească — ele se îmbină fericit cu epitetul, comparația, dar și cu diminutivul, de exemplu în versul: „Și albinele — aduc miere, aduc colb mărunt de aur” (metaforă), în care repetiția verbului are rostul ei: sugerează hărnicia, repetabilitatea acțiunii; bondarul „Somnoroș, pe nas ca popii glă-



suiește-ncet un cîntec" —, în care observăm, pe lângă prezența epitetului și a comparației, inversiunea, adică deplasarea cuvintelor de la locul lor obișnuit pentru a obține efecte muzicale. „Vornicel e-un greierel", în care diminutivul obținut din moldovenismul „greier" se potrivește cu acordurile acestui final bucolic: șoaptele naturii se pierd în liniștea serii; această formă dialectală, la Eminescu, comportă o fină nuanță de simbolism fonetic; sugerează însuși țîrîitul grațioasei insecte. Iar autorul, desăvîrșit miniaturist, își trădează gingășia sufletească, dragostea față de natură.

La nuntă participă și „Fluturi mulți, de multe neamuri" (repetiție), toți cu „inime ușoare", toți șăgalnici și berbanți" (epitet dublu + repetiție), dar și „țîntarii, gîndăceii, cărăbușii", puricii (enumerare prin cumul de substantive); în versul „trec furnici ducînd în gură de făină marii saci, / Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci" — folosirea lui „și" narativ se asociază cu o inversiune.

Mirele-flutur cu „musteața răsucită" șade-ntr-o caleașcă făcută dintr-o coajă de alună trasă de „lăcuste". În urma lui vin puzderie de nuntași: fluturii „de multe neamuri", țîntarii, care țin loc de lăutari, gîndăceii, cărăbușii; Mireasaviorică, sfioasă, „i-aștepta-ndărătul ușii". Plin de umor este portretul crainicului-greier care, „Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătînd din pîteni; / El tușește, își încheie haina plină de șireturi: / — Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături".

Pasajul ne impune observația că tonul fundamental se caracterizează prin bună dispoziție și optimism, consecințe directe ale umorului popular; figurile de stil se caracterizează prin aceeași mare varietate și originalitate; în plus preponderent apare elementul dramatic (pe lângă cel liric și epic). Poetul, aflat în perioada deplinei sale maturități artistice, acordă juxtapunerii un rol din ce în ce mai mare în organizarea frazei: „O cojiță de alună trag lăcuste, podul scutur, / Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur". Putem constata încă o dată la autorul *Luceafărului* concordanța dintre sonoritatea expresiei și ideea exprimată, adică expresia rămîne cea firească, cerută de înțeles, așa încît sînt evidente la analiză. În versurile „În veșmînt de catifea, un boîdar rotund în pîntec / Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec" — citate deja, ideile „somnoros" și



„glăsuiește-ncet ca popii” sînt întărite prin sonoritățile „bondar”, „rotund”, prin rima „pîntec”-„cîntec” și prin mulțimea de „o” din cuvintele neutre adăugate la aceiași „o” din cuvintele sonore (G. Ibrăileanu).

Limba folosită de Eminescu este aceea a poporului (dovadă cuvintele precum „hîrb”, „opaiț”, „tăpșan”, „norod”, „colaci”), care se îmbină cu neologisme („bulgări fluizi”, „toți șăgalnici și berbanți”), sau cu moldovenisme („omăt”, „răstoacă”, „tămîiet”, „isvoară”), ce-și pierde caracterul particular și se integrează perfect în expresia poetică.

Toate acestea dovedesc că Eminescu lucra ca un bijutier, cizelîndu-și versurile pînă la perfecțiune.

G. Călinescu ne avertiza însă că „toate materialele și uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mîinile altuia, fiindcă izvorul tainic al efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconștienței lui. Acest aer ascuns al liricii sale trebuie găsit și gustat, descris și mărit, fără alte senzațiuni decît acelea născute din respirarea lui, pentru ca spiritul nostru să-i simtă densitatea și să poată pluti în el”. (S.B.).

#### CĂTĂLIN

*Luceafărul* de Mihai Eminescu

V. Luceafărul

#### CĂTĂLINA

*Luceafărul* de Mihai Eminescu

V. Luceafărul

## CETĂȚEANUL TURMENTAT

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale

V. și Tipătescu, Trahanache, Zoe, Agamemnon Dandanache

Devenind pe parcurs „Cetățeanul”, odată cu intrarea lui în scena VII din actul II se lămurește misterul scrisorii pierdute și găsite și iar pierdute... absurd al absurdului, este caracterizat chiar de autor și caracterizarea se menține ulterior „Cetățeanul” (șovăind): Sluga! (În tot jocul sughite și șovăie) La întrebarea ce poartă, pusă de Tipătescu și „Cine e ăsta?” de Zoe, Cetățeanul imperturbabil, sughițind răspunde: „Eu?... Eu sunt alegător...” Și din nou șovăind refuză să spună cum îl cheamă.

Precizează că nu este turmentat, dar face o destăinuire menită să contureze și mai bine „personalitatea” lui Trahanache și a întregului clan: „Nu sunt turmentat... — spune el (zimbînd — precizează autorul) coană Joițico... Las' că ne cunoaștem... Mă cunoaște Conul Zaharia de la 11 februarie... (n.n. 11 februarie 1966 — data complotului reacționar care a dus la detronarea lui Al. I. Cuza). Nu e vorba, ținem la d. Nae Cațavencu... e din societate... dar vorba e, eu alegător... eu... (sughite) apropiat, eu pentru cine votez? (sughite) d-aia am venit. (Șovăie)”. Iată conturată persoana Cetățeanului care face un leitmotiv din întrebarea „eu pentru cine votez?”, întrebare combinată însă cu sughițuri și șovăiri. Astfel, Caragiale își supraveghează personajul și în mișcări, nu numai în vorbe, făcînd și din el un partizan în marele ghem încîlcit al politicului. Destăinuirile lui — și el cu aspect derutant ca și Agamiță — sugerează nu numai o cunoaștere a politicii, ci și o participare activă. Și Cetățeanul, ca și toate celelalte personaje, precizează Mircea Tomuș: „sînt angrenate într-un conflict politic, e drept o tensiune surdă sau explozivă le dictează cuvintele, reacțiile și, totuși ele execută, în același timp, un ritual, după anumite legi imuabile și cu sfîntenie respectate: ca președinte, Trahanache oficiază, ca oratori, Farfuridi și Cațavencu, asemenea; ascultătorii înșiși ofi-



ciază, și dacă Cetățeanul turmentat este scos afară în înbrînceli de partizanii celui de al doilea orator, dacă interpelările lui îl deranjează pe acesta, obligîndu-l să apeleze la autoritatea prezidențială, nu ne putem mulțumi să vedem aici o simplă ilustrare a inconsecvenței unui personaj, care abia cu cîteva replici în urmă declarase foarte răspicat că nu se teme de întreruperi. Cetățeanul a tulburat tocmai ritualul discursurilor și al întreruperilor care fac parte organică din acest ritual; el însuși, cu toată bunăvoința care îl caracterizează, ar dori să participe la acest dialog sacru ale cărui elemente le și deține dealtfel: «Și eu sînt!, încearcă el să exclame, sculîndu-se șovăind și ridicînd mîna; Președintele simte aderența lui la logica scenei și nu-l bruschează: Ce? ce ești d-ta stimabile?...» Că, pînă la urmă, Cetățeanul nu reușește să participe la joc se datorează stării lui de totală confuzie alcoolică, din cauza căreia nu reușește să prindă firul coerenței limbajului și comportamentul politic de care, pe bună dreptate, putem considera că nu era străin" (*Marile comedii, în opera lui I. L. Caragiale, vol. I*). Astfel, scena VI, actul III, este elocventă în ce privește indicațiile scenice referitoare la Cetățean: „care, de la intrare, a venit șovăind pînă la mijloc și s-a turnat pe un scaun în fața tribunei, se scoală și ridică mîna (...) Șovăie și iar se toarnă pe scaun. Risete în fund, rumoare în față (...) Sughițînd și strigînd”. Înbrîncit de dascăl și opunîndu-se — rostește: „Nu mă-nbrînciți.. că amețesc! Ionescu, Popescu și Grupul: Afară! Cetățeanul: membru!” Scena de bruscare încheindu-se cu aprecierile autorului: „Toată scena aceasta a fost însoțită de risete și rumoare. Dascălii au dat afară pe Cetățeanul turmentat”.

Revenind în scena VIII, din ultimul act, el dezleagă planul confuziilor, în limita unui absurd — asemenea lui Urmuz. Cetățeanul furmentat — cu pălăria albă a lui Cașavencu — în mîna (precizarea autorului) intră în scenă, unde se gaseau Zoe și Cașavencu —, bine dispus, căutîndu-și pălăria proprie. Răspunzînd mîcalit la întrebarea „Ce vrei?” se adresează Joițichii: „Ce vreau eu, bine vreau. Eu am o vorbă: o mică de ani pace! (Gest de impaciență din partea femeii) Eu, coană Joițico, am găsit o scrisoare. Zoe: Pe care ai lăsat să-ți-o fure onorabilul d. Cașavencu... Cașavencu (zdrăbit): Doamnă! Cetățeanul: Las-o aia... am mai găsit una!...



Zoe: Ei, ce-mi pasă!" Apoi Cetățeanul, se autocaracterizează, în continuare, dezvăluindu-și inclusiv și profesia: „Și atunci, care va să zică, eu dau scrisoarea după adresă. Dacă nu găsesc andrisantul, scriu pe ea cu plaivas: «andrisant necunoscut», ori «nu se află», ori «mort», care va să zică, fiecare după cum devine (Zoe se plimbă impacientată în fund)... dar dacă găsesc andrisantul, i-o dau andrisantului... Bunioară acuma... Eu am găsit alaltăieri în invălmășala de la primărie, o pălărie... „Surprins, Cațavencu, calificându-l ca „mizerabil“, văzându-se pierdut, așteaptă povestea cu înfiorare: „O pălărie da, asta.. și astăzi tot îndesind-o pe capul meu s-o potrivesc — că mi-era strîmtă — am vrut să-i scot căptușeală s-o mai lărgesc... cînd colo în căptușeală peste ce dau? (...) O scrisoare, da, domnule Nae.. Nu mai mergem la o țuică?“ Aluzia și ironia sînt evidente, pentru gestul făcut de Cațavencu. Și apoi Cetățeanul continuă să explice: „E de la Conul Fănică: andrisantul sînteți d-voastră“. Nerăbdătoare, Zoe cere scrisoarea „degrabă“, întrebîndu-l dacă o are. Cetățeanul confirmă și dă scrisoarea“. O am, n-am pierdut-o nu m-am mai întîlnit (sughite și arată pe Cațavencu) cu onorabilul! (scoate scrisoarea din căptușala pălăriei și i-o dă Zoi).“

Cațavencu, neputincios rostește (încet — spune autorul — către Cetățeanul turmentat, care a trecut lingă el) simulînd inocența (n.n.): „Nenorocitul! ți-ai aruncat norocul în gîrlă: te făceam om! „Răspunsul este în antiteza jocului perfid a lui Cațavencu, aruncînd o lumină oarecum favorabilă asupra caracterului Cetățeanului turmentat: „nu puteam... andrisantul cu domiciliu cunoscut (arată pe Zoe).“ Zoe, privind cu bucurie scrisoarea trece de la „Ce cauți? (...) Ce vrei cu mine“ la caracterizarea, dintr-o altă perspectivă, a interlocutorului său: „Domnule, domnule ești un om onest, ești un om admirabil, fără pereche. Cum te cheamă, mă rog? spune-mi... recunoștiința mea... Cetățeanul: Ce trebuie să mai spui cîm mă cheamă? mă cunoaște conul Zaharia de la 11 februarie!? Iacă, un cetățean și eu...“ Identitatea rămîne nedescoperită pînă în finalul comediei. Întrebînd de recompensă ce-i s-ar cuveni de la Zoe, Cetățeanul răspunde, prin obsesiva lui întrebare: „Să-mi spui d-ta, pentru cine votez. Iaca mai e un sfert de ceas și se închide alegerea... Eu... pentru cine votez?“ Răspunde Cațavencu — reco-



mandindu-l pe Agamiță Dandanache. Vorbele aspre se încrucișează ca niște săbii — Zoe și Cațavencu. Pentru Cetățean însă este valabil numai ceea ce confirmă Zoe: „Coană Zoițico, adevărat? Zoe: Da, adevărat pentru d. Agamiță Dandanache: da, adevărat; poate că e singurul adevăr pe care d. Cațavencu l-a spus în viața d-sale... Cetățeanul: Atunci mă duc să votez (vrea să plece)... dar cum îi zice?

Și iată mecanismul votării și el un instrument docil în apărarea intereselor personale. „Zoe: D-le Cațavencu, fii bun, scrie-i, mă rog, votul acestui onest cetățean. (Cațavencu stă pe loc) Te rog... (Îi arată scrisoarea. Cațavencu trece la masă, scrie un buletin și i-l dă Cetățeanului turmentat.) Îmi dai voie? (Ia buletinul) «Agamiță Dandanache...» Bravo, d-le Cațavencu, ești un om de bună credință...» Și jocul politic se încheie — Cetățeanul plecând repede, nemai-fiind vreme — „se-nchide alegerea“.

Cetățeanul mai are, în ultima scenă a comediei de rostit celebra urare: „În sănătatea coanii Joițichi! că e (sughite) damă bună! (Ciocnește cu ea; ea-i stringe mîna din toată inima. Urale, ciocnire).“ Participarea la ceremonialul final al Cetățeanului subliniază apartenența sa la o singură lume, o lume în care se vede că se simte foarte bine. Caragiale realizează prin cetățeanul turmentat un personaj, un tip la fel de original ca și celelalte personaje — ridicol, inofensiv și naiv, dar și el cu planuri ascunse, astfel că prostia are limite, ca și ramolismul. În același timp, gestul Cetățeanului subliniază modul în care este prezent „motivul încurcături“ în comedie — și nu numai aici. Prin acest motiv se refuză de fapt o soluționare definitivă a încurcăturilor, lăsînd cititorul — spectatorul să mediteze asupra multiplelor situații și nu numai a uneia.

De aceea personajele — unele personaje, cum este și cazul Cetățeanului sînt „aduse“ de scriitor în momente cruciale fără a acoperi tot spațiul operei. Vin, spun și pleacă. Este și aceasta un mod de a privi „viața ca teatru“, fiecare cu masca sa, din care nu poate ieși fiindcă: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate; / Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate; // Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui. / Joace unul și pe patru / Totuși tu ghici-vei chipu-i, / Și de plînge, de se ceartă, / Tu în colț petreci în tine / Și-nțelegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine //



Nu spera cind vezi mișei / La izbîndă făcînd punte, / Te-ar întrece nătarăii, / De ai fi cu stea în frunte; ... // De te-ating, să feri în lături, / De hulesc, să taci din gură; / Ce mai vrei cu-a tale sfaturi, / Dacă ști a lor măsură; / Zică toți ce vor să zică, / Treacă-n lume cine-o trece; / Ca să nu-ndrăgești nimică, / Tu rămii la toate rece." (*Glossa*, M. Eminescu).

Reflecția noastră este confirmată de T. Vianu: „O singură dată în teatrul său satira lui Caragiale a devenit mai crudă, în *O scrisoare pierdută*. În *O scrisoare pierdută*, satira instituțiilor noastre democrate, funcționează fără sprijinul educației interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atîtea ori de critica junimistă, se ascute în viziunea « Cetățeanului turmentat » personaj construit cu largi mijloace de stilizare tipizantă, că în comedia molierescă, în care este înfățișat martorul naiv, dezinteresat și perplex al farsei politice, omul anonim din marea națiune nesocotită. Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitizată, ci se adună în viziunile unor *caractere tipice* (s.n.)". Vorbind despre aspectele critice ale realismului lui Caragiale, criticul fixează și unele trăsături specifice ale clasicismului scriitorului: „Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a criticului, el nu simplifică imaginea omului, pînă la a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Cațavencu, Joița, Farfuridi, Agamiță Dandanache sint actorii comediei politice în jurul anului 1870, notabilități ale provinciei, oameni ai vremii și ai locului lor, dar în același timp Trahanache este un vanitos naiv, Cațavencu o canalie, Joița o femeie voluntară. Farfuridi un prost, Dandanache un imbecil șiret" (*I. L. Caragiale* în vol. *Istoria literaturii române moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și T. Vianu, București, Casa Școalelor, 1944). (C.B.)



## CHIRIȚA

*Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri

Comedie „cu cîntice” în două acte, reprezentată în mai 1852, numită inițial *Înturnarea cucoanei Chirița*, este urmarea *Chiriței în Iași*, sau *Două fete și o neneacă*, reprezentată pe scena teatrului din Iași în aprilie, 1850.

În momentul apariției *Chirițelor*, Vasile Alecsandri se impusese printr-o bogată activitate de autor dramatic: *Farmazonul din Hîrlău* (1840), *Modista și cinovnicul*, *Iorgu de la Sadagura* (1844), considerată a fi cea dintîi izbîndă a dramaturgiei românești, cea dintîi piesă cu adevărat românească; *Iașii în carnaval* (1845), *Peatra din casă* (1847); precum și „cînticele comice” (*Mama Anghelușa*, *Barbu Lăutarul*, *Stan Covrigarul*, *Surugiul*, *Ion Păpușariul*), care conturează diverse tipuri caracteristice ale epocii.

Acțiunea comediei *Chirița în provincie* o prezintă pe Chirița după ce-și măritase cele două fete, într-o altă ipostază, caracteristică perioadei anterioare evenimentelor de la 1848, cînd mica boierime este dornică de parvenire. Chirița vrea să-și vadă soțul ispravnic, iar pe Guliță, fiul ei, să-l căsătorească cu Luluța, o fată orfană, care va moșteni însă o mare avere. Dar Luluța este îndrăgostită de Leonaș, un tînăr isteț și cîstit. Întors din străinătate, acesta vine la Bîrzoieni pentru a se căsători cu Luluța, spre îndîrjirea Chiriței care încearcă să se opună. Cuplul tinerilor îndrăgostiți, antitetici celorlalți membri ai familiei Bîrzoii, reușesc să înlăture piedicile Chiriței și să se căsătorească. Bîrzoii, ajuns ispravnic, dovedește incapacitate și necinste.

Prin Chirița, Alecsandri a creat tipul boieroaicei provinciale dornică să parvină în lumea bună a „capitalei” de la mijlocul veacului trecut, după tipurile comediei clasice, dar nu mai puțin originală (G. Călinescu), proiectată pe fundalul autohton. Personajul se caracterizează prin situații și limbaj.

Apreciată drept „o prețioasă ridicolă” (după comedia lui Molière, *Prețioasele ridicole*), Chirița, mică boieroaică de provincie, ahtiată de parvenire, dorește să fie asemeni femeilor

din marea boierinie, de aceea va imita obiceiurile protipendadei. De aici rezultă ridicolul personajului, consecință a discrepanței între ceea ce este în realitate și ceea ce vrea să pară personajul: vrînd să fie „modernă”, învață franțuzește, după posibilitățile ei, călărește ca o „armazoană”, fumează, cochetează, angajează un profesor de franceză pentru fiul ei, își însușește obiceiurile unei case „mari”, spre uimirea celor obișnuiți ai casei.

Astfel, pretinde ca răvașul de la Birzo, plecat la Iași, să-i fie adus pe talger cu șervețel. Tehnica qui-pro-quo-ului naște situații comice în care personajul își dezvăluie ridicolul (scena în care Leonaș, travestit în ofițer, o flatează cu complimente pe Chirița).

Limbaajul ei împestrițat, dar plin de savoare, o caracterizează, o prezintă în esența ei; superficială, cu o spoială de cultură, o snoabă. Vorbirea ei este un amestec de limbă neaoș moldovenească, plină de farmec (sașă, șapte, cumnățică, găsi, tăietă), cu construcții ale limbii populare („să racu de mine”, „mă muncește cugetul”, „nu dau tătarii”, ș.a.), de franțuzisme (desirul, monsieu, uvraj) și grecisme (metaherisaște).

Boieroaică bătrînă și urită, necioplită, plină de fumuri, Chirița este un personaj cu trăsături îngroșate, caricaturale, dar care este totuși simpatică prin firea volubilă, prin slăbiciunile ei materne. Ea devine un personaj pitoresc, manifestă o rapidă receptivitate față de nou „este o bonjouristă” (G. Călinescu).

Personajul este viabil și astăzi, rezistînd timpului. Explicația o formulează George Călinescu: „Amestecul de anteree și fracuri, din aceste vodevili de moldovenească grecizantă și jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental dă un tablou inedit pentru ochiul de azi. Veselia nebună a cupletelor, învîrtirea în danț a personajelor, bufoneria enormă, dar nu trivială, dau naștere unei plăcute emoții arheologice”. (M.P.)



## CIOBĂNAȘUL

— personaj mitic —

*Miorița* — baladă

„Acce inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați” — după cum denumea Mihai Eminescu balada *Miorița*, este capodopera absolută a folclorului nostru, o dovadă a geniului artistic al poporului român.

Varietatea ideilor și sentimentelor ce o străbat, precum și gama de nuanțate procedee artistice fac din acest poem păstoresc o piesă clasică, unică în strălucirea sa de giuvaer.

Descoperită de Alecu Russo, la niște păstori din munții Vrancei, pe când era în exil la Soveja, *Miorița* a fost publicată de Vasile Alecsandri în 1862, cu unele modificări, într-o primă culegere intitulată: *Poezii poporale. Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate*.

Alecu Russo, descoperitorul baladei, o socotea cea mai frumoasă epopee pastorală a lumii. În studiul intitulat *Poezia poporală*, el afirmă că poeți ai lumii ca Ovidiu și Vergiliu „s-ar fi mindrit, cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică”.

Creația orală *Miorița* sintetizează o experiență de viață seculară pentru a o ridica, prin transfigurare artistică, la rang de valoare general-umană. Este experiența de viață a unui popor, experiența milenară de viață a poporului nostru.

Datarea genezei baladei este de fapt imposibilă, pentru că ea este rezultatul unei contaminări succesive între teme majore ale folclorului nostru. Se pare că V. Alecsandri a ales varianta cea mai corectă tematic și cea mai izbutită estetic pe care a așezat-o în fruntea culegerii sale de *Poezii populare ale românilor* — publicată în anul 1852.

Astăzi *Miorița* circulă pe absolut întreg teritoriul țării noastre, într-o multitudine de formule artistice; se cunosc peste o mie de variante și fragmente de variante, culese de O. Densusianu, Gr. Tocilescu, A. Fochi, Gr. Dem. Teodorescu, la intervale de timp diferite, din regiuni ce țin de spații folclorice deosebite. Faptul demonstrează vitalitatea extraordinară a acestei tene în folclorul românesc.

*Versiunea lui Alecsandri* constituie momentul cel mai de seamă din evoluția baladei, varianta cea mai șlefuită și mai densă dintre toate. Ea prezintă, într-o formă artistică, o întreagă *filosofie a vieții și a morții*.

George Călinescu atribuie poporului nostru patru mituri fundamentale, care „tind a deveni pilonii unei tradiții autohtone”; între ele, criticul așază *Miorița*, care simbolizează „existența pastorală a poporului român”.

Într-adevăr, tema baladei *Miorița* o constituie o dramă din viața păstorească, din timpul transhumanței, transhumanță care cuprindea odinioară spațiul carpato-dunărean, și care a contribuit la menținerea unității noastre naționale.

Subiectul este simplu: conflictul se naște între trei ciobani: „Unu-i moldovean / Unu-i ungurean / și unu-i vrancean”. Cel moldovean, mai vrednic și mai iscusit, e „...mai ortoman / Și-are oi mai multe, / Mîndre și cornute, / Și cai învățați / Și cini mai bărbați...” Ceilalți doi ciobani, cu sufletul cotropit de invidie, și-au pus în gând să-l omoare pe cel moldovean.

O mioriță năzdrăvană îl înștiințează pe baci de complotul pus la cale. Se pune astfel în evidență o primă semnificație a operei — înfruntarea dintre bine și rău. Deznodămîntul nu ne este cunoscut; nu știm dacă tinărul cioban a fost omorît, dar îi cunoaștem gesturile, atitudinea, gândurile în fața morții. Aceasta este, de altfel, partea cea mai impresionantă a baladei; cea mai aproape de sufletul cititorului în care se trezește compasiunea pentru soarta tragică a ciobănelului moldovean. Această parte lirică, urmînd celei epice, conține testamentul baciului și rugămintea de-a o alina pe măicuța „cu briul de lînă”.

Cele mai multe variante se opresc aici. În altele (A. Fochi, Gr. Tocilescu, Ov. Densusianu, G. Dem. Teodorescu), motivul omorului nu-l constituie jefuirea oilor, ci faptul că ciobanul respectiv nu și-a îndeplinit obligațiile păstorale față de turmă. În Transilvania circulă și o altă variantă, în care conflictul este de natură erotică. Cei trei ciobani care urcă la munte cu oile lor întilnesc în drum o fată deosebit de frumoasă, de care unul din ei se îndrăgostește și pe care vrea s-o ia de soție. Cum tradiția păstorească interzice cu desăvîrșire prezența femeilor la stînă, ceilalți doi se opun, amenințîndu-l pe cel de-al treilea cu moartea. Văzîndu-și sfîrșitul



aproape, acesta îi roagă pe cei doi oieri să-l îngroape lângă stînă.

Înțelesul profund al acestei balade a stîrnit aprinse discuții controversate. La început s-a stabilit că poezia exprimă o atitudine de resemnare în fața morții. Însuși Alecsandri, într-o notiță atașată la sfîrșitul *Mioriței*, spunea că „românul are marea plăcere de a crede în soartă”.

Unii cercetători din perioada interbelică au văzut în atitudinea ciobanului din *Miorița* o expresie a resemnării care ar caracteriza întregul popor român, ca o trăsătură psihologică a sa. Ciobanul nu se luptă cu ucigașii, s-a spus, deoarece ar dori moartea ca pe o unire nupțială cu neantul, prețuind existența și temîndu-se de rigorile ei.

De fapt, atitudinea ciobanului în fața morții se manifestă sub forma unui puternic panteism, izvorît din adîncul firii omenești, o atitudine calmă, fără spasme, a individului care, pus în fața unei situații limită, caută soluția salvării sale ca om.

Din întreaga poezie izbucnește năvalnic, ca un fluviu, vitalitatea dintotdeauna a omului din popor, dragostea oierului față de îndeletnicirea sa păstorească, față de artă, dragostea de viață, de natură și, mai ales, dragostea filială pentru bătrîna sa mamă.

De aici se poate închipui felul în care întîmpinau moartea dacii, cu liniștea pe care le-o dădea credința că natura este un leagăn al vieții eterne, în care nu există dispariția totală, ci numai o circulație între regnuri.

Mircea Eliade descifra în creațiile de seamă ale spiritualității românești — *Miorița* și *Meșterul Manole* — prezența mitului „morții creatoare”, specific „acestui grup etnic geto-trac, pe care antichitatea îl prețuia și căruia numai vicisitudinile soartei și poziția sa geografică nu i-au îngăduit să joace rolul pe care-l merita în istoria universală”.

El constată că ideea de reintegrare în Cosmos, prin moarte, este evidentă în *Miorița*, baladă cu origini ritual-funerare: „Prezența morții în centrul spiritualității românești nu înseamnă însă o viziune pesimistă a lumii, o rarefiere a debitului vital, o deficiență psihică... Moartea în *Miorița* este o calmă reîntoarcere «lîngă ai săi». Moartea din *Meșterul Manole* este creatoare, ca orice moarte rituală...



Românul nu caută moartea, nici n-o dorește, dar nu se teme de ea; iar cînd e vorba de o moarte rituală (războiul, bunăoară), o întîmpină cu bucurie."

În structura compozițională a baladei se pot distinge două mari părți: una epică, în care sînt narate faptele și una lirică și dramatică, în care se exprimă gîndurile și sentimentele ciobănașului aflat singur în fața morții.

Motivele fundamentale pe care se sprijină variantele poemului mioritic sînt, după unele cercetări, în număr de șase: 1 — motivul transhumanței; 2 — motivul complotului; 3 — motivul mioarei năzdrăvane; 4 — motivul testamentului; 5 — motivul alegoriei moarte-nuntă; 6 — motivul măicuței bătrîne.

Aceste teme sau motive fundamentale se află într-o perfectă relație logică, decurgînd unul dintr-altul, completîndu-se reciproc într-o construcție epico-lirică desăvîrșită.

Structural, cele șase motive se distribuie în trei părți. Cea dintîi parte corespunde primelor două motive, cea de-a doua parte corespunde celui de-al treilea motiv, iar partea a treia corespunde ultimelor trei motive.

Aceste părți ale baladei corespund unor modalități diferite de expresie.

Prima parte, o adevărată *expozițiune*, are un caracter epic ce reprezintă imaginea cadrului natural în care se succed faptele. Cadrul epic inițial plasează personajele în spațiul „indefinit ondulat” al plaiului românesc, într-o atmosferă de calm și seninătate specifică începuturilor. Această imagine, atît de luminoasă, ce evocă un acord deplin între om și natură, este constituită din cele două metafore cu valoare emblematică de la începutul baladei: „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai”. În felul acesta localizarea acțiunii e înfățișată cu o mare forță de plasticizare. Observăm că epicul este calm, idilic-feeric. Atmosfera senină este sugerată atît de metaforele „picior de plai”, „gură de rai”, cît și de sintagmele „vin în cale”, „se cobor la vale”.

Metaforele ne introduc într-o natură de basm, într-un „rai”, un loc al fericirii, unde păstorul se simte liniștit. Poetul anonim grupează cuvintele care încep cu același sunet („Pe-un picior de plai”), subliniind starea de liniște sufletească relevată într-o natură paradisiacă. La aceasta contribuie și ritmul trohaic și rima împerecheată, precum și



simetriile realizate de folosirea numeralului, cardinal trei (cifră fatidică) și de enumerarea „ciobănelor”: „Iată vin în cale, / Se cobor la vale / Trei turme de miei / Cu trei ciobăneli. / Unu-i moldovan, / Unu-i ungurean / Și unu-i vrincean.”

Observăm aici o izbutită antiteză prin care este anunțată apariția turmelor cu zarva lor caracteristică, prin folosirea în mod gradat a verbelor care redau mișcarea: „iată” — cu sensul de „uite”, „vin”, „se cobor” — pleonasmul (licență poetică) sugerează nu numai mișcarea, ci și ideea de timp.

Ciobanii sînt prezentați vag la început, fiind încadrați în coordonatele spațio-temporale descrise mai sus, pentru că din primele (nouă) versuri rezultă și timpul desfășurării acțiunii. E toamnă, tîrziu, cînd turmele coboară „la vale, adică pentru iernat, într-o mișcare mereu repetată (primăvara spre munte, toamna spre șes și spre bălți) numită transhumanță.

Mulți cercetători socotesc demn de relevat întîi acest motiv, al transhumanței, deoarece *Miorița*, în esență, vorbește tocmai despre „existența pastorală a poporului român” din cele mai îndepărtate vremi (G. Călinescu).

Proveniența celor trei ciobani poate fi reținută pentru a argumenta caracterul reprezentativ al baladei, păstorii venind din cele trei provincii „istorice” românești: Moldova, Transilvania și Țara Românească (precizarea aparține lui V. Alecsandri). Numeroase variante nu le precizează însă originea.

În secvența următoare, epicul devine întunecat de gravitatea complotului. Acum echilibrul se strică. Se creează un contrast puternic între atmosfera paradisiacă din primul tablou și dramatismul situației, sugerat de complot.

Hotărîrea de omor este determinată de cauze economice, de invidia față de averile mai mari ale ciobănașului moldovean, care-i „mai ortoman”. Faptele cu valoare informativă sînt enumerate cu o detașare obiectivă: „Iar cel ungurean / Și cu cel vrincean, / Mări, se vorbiră, / Și se sfătuiră / Pe l-apus de soare / Ca să mi-l omoare / Pe cel moldovan / Că-i mai ortoman / Și-are oi mai multe, / Mîndre și cornute, Și cai înyățați / Și cîni mai bărbați.”

Poetul anonim se abate de la acest ton o singură dată, cînd, printr-un dativ etic („ca să mi-l omoare”) marchează participarea sa efectivă la cele relatate, dar și situația dra-



matică a ciobanului. Propozițiile sînt introduse rapid, expeditiv, prin cîte un „iar” sau „mări”.

Partea a doua a baladei, de fapt *intriga*, este dramatică în totalitate. Dramatismul acestei părți rezultă din comportarea mioriței.

Autorul stăruie mai întîi asupra neliniștii oii năzdrăvane, evidențiind comportamentul „anormal”, zbuciumul ei puternic și rău prevestitor: „Dar cea mioriță / Cu lină plăviță / De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place.” Dramaticul are acum ca modalitate fundamentală de expresie dialogul. Prin dialog se relevă relația strînsă dintre animalul credincios și stăpîn, reciprocitatea sentimentelor dintre om și animal, perfecta armonie între om și profesiunea sa.

Negațiile („Gura nu-i mai tace, / Iarba nu-i mai place / ... / Gura nu-ți mai tace! / Ori iarba nu-ți place”) subliniază neliniștea pe care i-o provoacă ciobanului această comportare, dragostea lui pentru animalele nevinovate, iubirea față de profesie.

Acum intervine elementul fabulos, de basm, prin personificarea mioarei. Oaia năzdrăvană îi aduce la cunoștință tăpinului hotărîrea de omor luată de rivalii săi. Tensiunea dramatică este gradată. Printr-un limbaj afectiv, oița își îndeamnă stăpînul: „Fă-ți oile-ncoace...” sau „Stăpîne, stăpîne / Îți cheamă ș-un cîne”... Complotul este comunicat abia la sfîrșit, cu grija de a nu speria: „Că l-apus de soare / Vreau să mi te-omoare”...

Remarcăm, din punct de vedere artistic, eufonia afectiv-mîngietoare din versurile: „Mioriță laie / Laie, bucălaie / ... / Ori ești bolnăvioară / Drăguță mioară?” ca și mulțimea diminutivelor îmbinate laolaltă cu dativul etic pus în replica oiței („Vreau să mi te-omoare”). Autorul popular utilizează diminutivele exclusiv în momentele de mare intensitate lirică, pînă la realizarea nuanțelor de categoria inexprimabilului, inefabilului: „bolnăvioară”, „fluieraș”, „drăguță”, „ciobănel”. Toate acestea sporesc substanța dramatică a motivului și a baladei în general.

Răspunsul ciobanului, constituit în ce-a de-a treia parte a baladei, dă contur confruntării omului cu moartea, capacității acestuia de a pătrunde tainele universului.



Acum se structurează motivul testamentului, ca și cel al alegoriei moarte-nuntă.

Dacă pînă aici poemul a avut un pronunțat caracter epic (accentul căzînd pe fapte, pe întîmplări: coborîrea oilor de la munte, hotărîrea ciobanilor, deconspirarea complotului, sfaturile de apărare ale oii năzdrăvane), de aici înainte el va avea un evident caracter liric. Făcînd dovada unei extraordinare intuiții artistice, creatorul popular convertește totul într-un emoționant monolog liric, prin care ciobănașul își exprimă ultimele dorințe înaintea morții (presupuse). Folosirea viitorului popular sugerează nesiguranta momentului. Partea cea mai amplă a baladei conține două secvențe relativ distincte, legate între ele prin obiectul unic al dorințelor tinărului cioban în eventualitatea morții apropiate: împlinirea de către cei rămași a ceremonialului funebru și alegoria moarte-nuntă, prezentarea morții ca pe un ceremonial nupțial.

Sentimentul de profundă dragoste de viață este evocat în forme solemne și senine, pline de demnitate și măsură, proprii capodoperelor clasice: „Oiță bîrsană, / De ești năzdrăvană / Și de-a fi să mor / În cîmp de mohor, / Să spui lui vrîncean / Și lui ungurean / Ca să mă îngroape / Aice pe-a-proape / În strunga de oi, / Să fiu tot cu voi; / În dosul stîinii, / Să-mi aud cinii.”

În dragostea pentru îndeletnicirea sa, ciobanul nu-și poate imagina despărțirea, chiar și după moarte, de stîna lui, de oile sale sau de cîinii săi. Este aici neputința omului de a se desprinde de sensul profund și grav al unei existențe. De fapt, ciobanului moldovean îi apare ca un lucru imposibil ideea că trebuie să se despartă de viață.

Acest moment este urmat de un elogiu al artei, de o nuanțare a înțelesului ei funcțional, elogiu realizat printr-o duioșie și o pasiune răscolitoare: „Iar la cap să-mi pui / Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag; / Fluieraș de os, / Mult zice duios; / Fluieraș de soc, / Mult zice cu foc! / Vîntul cînd a bate / Prin ele-a răzbate, / Și-oile s-or strînge / Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de sînge!”

Ar fi de reținut în acest tablou de o mare frumusețe și de un tragism răscolitor folosirea paralelismului, evidentă în pasajul fluierelor, procedeu caracteristic întregii poezii folclorice. Observăm prezența anaforică a diminutivului „fluieraș” și a adverbului „mult”, ambele repetate de câteva ori, la distanță de două versuri, dînd curgerii poemului un ritm melopeic. Rezultă că versurile sînt acum un fel de refrene, laitmotive, ce apar la intervale egale, puse în evidență de anaforă (repetarea unor cuvinte la începutul versurilor).

Dramatismul crește pe fondul unei seninătăți a confruntării omului cu moartea, sentiment izvorît din înțelegerea profundă a alcătuirii universului, din experiența mitică, retrăită, a baciului moldovean — atîngînd culmile tragismului în metafora totală, absolută „cu lacrimi de sînge”, care exprimă durerea imensă a ciobanului ce părăsește viața, dar și tragedia despărțirii omului de lucrurile ce-i sînt dragi.

Curios ar putea să pară, dintr-o anumită optică, faptul că tînărul păstor adresează, prin intermediul mioarei, rugămintea de a fi îngropat chiar de virtualii săi dușmani. În singurătatea muntelui, pe drumurile transhumanței ciobanul mioritic face apel la singurele ființe omenești care i-ar fi fost în preajmă în momentul morții, cerîndu-le călăilor sai să facă ceea ce se cuvine, după normele vieții tradiționale. Dovedindu-și superioritatea asupra lor, prin atitudinea lui de o superbă tărie și demnitate, el nu încetează a-i socoti oameni, capabili să se conformeze prescripțiilor morale ale societății omenești.

Locul și obiectele îngropării dezvăluie dragostea ciobanului față de îndeletnicirea sa; prin dorința de a i se așeza la cap fluierul, se realizează un subtil transfer din lumea strict materială, fizică (strunga, stîna, cîinii), în lumea artei a muzicii, cîntecul fluierelor întreținînd, și după moarte, legătura păstorului cu turma sa, de la care așteaptă îndeplinirea altor îndatoriri rituale pe care, prin implicațiile ei strict sufletești, o mai putea solicita dușmanilor săi; este vorba de locirea mortului, pe care o vor împlini oile, jelindu-l pe cel dus „cu lacrimi de sînge”.



Următorul motiv, cel al alegoriei moarte-nuntă — adevărat *punct culminant* —, este și partea cea mai concentrată ca substanță poetică.

Dorința ciobanului, exprimată în dialogul cu mioara năzdrăvană, este aceea ca lumea să afle că petrecerea sa din viață a fost o nuntă la care însă „a căzut o stea” (ceea ce înseamnă că lui i-a apus definitiv norocul, i s-a închis perspectiva fericirii): „Iar tu de omor / Să nu le spui lor / Să le spui curat / Că m-am însurat / C-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă; / Că la nunta mea / A căzut o stea.”

Străbate aici o concepție străveche a locuitorilor acestor meleaguri, care au văzut în moarte o contopire cu natura, așa cum și-o închipuiau și dacii (o contopire cu Zamolxes). Aceasta le dă forța, puterea de sacrificiu pînă la jertfa supremă. Gîndul morții nu-i mai înspăimîntă.

Se mai realizează aici și o încărcătură poetică maximă, constînd în încifrarea alegorică a unei realități etnografice: morților tineri, necăsătoriți (nelumiți) li se organizează înmormîntarea ca un ceremonial de nuntă.

Apar acum și simbolurile nelipsite din ceremonialul unei nunți: mireasa, nașii, preoții, lăutarii și nuntașii, ca și obiectele rituale tradiționale (cununa, lumînările), care sînt figurate prin elemente ale cadrului natural, pămîntesc (brazi, paltinași, munți, păsări) și cosmic (soarele, luna, stelele). Proiecția cosmică a actului ceremonial înlătură orice urmă de etnografism, singurul element care păstrează legătura între ritualul înmormîntării și ceremonia nunții cosmice fiind referirea la o veche credință populară după care la moartea unui om cade o stea de pe cer, subliniindu-se astfel ideea că totul se desfășoară după rînduielile acestor pămînturi.

Credința tradițională era aceea că omul nu dispăre, ci se contopește cu natura eternă. Impresionanta imagine poetică a acestei contopiri se organizează printr-o enumerare de elemente naturale — în cadrul unei minunate alegorii — aflate la diferite grade ale metamorfozării: „Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și paltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii, / Și stele făclii!”

Acest fragment, de o deosebită valoare artistică, nu numai în literatura noastră, ci și în cea universală, este continuat printr-o suită de metafore, constituind o impresionantă destăinuire lirică. Elementele naturii: munți, brazi, pălținași, păsărele, devin, pe rînd, preoți care oficiază nunta, lăutari ori nuntași, iar prin acest procedeu al personificării autorul creează un cadru fantastic, de basm.

Deosebit de reușite sînt cele cîteva metafore totale întîlnite în monolog: „lacrimi de sînge“, „...mîndră crăiasă, / A lumii mireasă!“, „...la nunta mea / A căzut o stea“. Expresia „să spui curat“ apare în monolog cînd ciobanul se adresează mioriței cu rugămintea de a justifica ființelor apropiate lui adevărul asupra morții.

Dar fiorul marii arte nu vine din grandiosul exprimat, ci „dintr-un fel de măsură și discreție cu care se manifestă o durere adîncă“ (I. Rotaru).

Apare însă aici și sentimentul tragic izvorît din neputința de a stabili după moarte legături cu mediul uman reprezentat de mamă. Tragismul este amplificat și de motivul măicuței, într-un ultim efort de a stabili relații cu mediul uman. Aceasta conferă baladei *Miorița* semnificația unui protest față de moartea prematură și nedreaptă.

În fața morții, ciobănașul își dezvăluie dragostea și grija pentru mama lui, pe care nu vrea s-o îndurereze; de aici rugămintea făcută mioarei: „Iar la cea măicuță / Să nu-i spui, drăguță, / Că la nunta mea / A căzut o stea.“

Suficientă pentru a ascunde oilor (elemente ale naturii) adevărul asupra morții sale, alegoria ar fi fost înțeleasă cu ușurință de mamă (ființă umană). De aceea, printr-un gest de infinită delicatețe, ciobanul mioritic cere să i se ascundă măicuței semnele care i-ar fi vorbit prea direct despre moartea sa.

Acest moment, dramatic prin excelență, prilejuiește o descriere portretistică deosebită ce sporește lirismul. Balada se ridică aici la un înalt nivel de realizare artistică atît prin procedeele tehnice, cît și prin marea migală, de filigran, a



detaliilor și nuanțelor. Sintem în plin *punct culminant* al baladei.

Poetul popular ne-o evocă pe „măicuță” într-o dramatică și chinuitoare căutare. Ea este „Măicuța bătrână / Cu briul de lână, / Din ochi lăcrimînd, / Pe cîmp alergînd, / Pe toți întrebînd / Și la toți zicînd”, ceea ce ilustrează puternica dragoste maternă. Nu e vorba aici de o mamă anume, ci de personificarea dragostei pline de îngrijorare și sacrificiu a mamei eterne.

Observăm că portretul este dinamic. Imaginea mamei este conturată numai dintr-un epitet („bătrână”) și un detaliu vestimentar care indica lumea oierilor („cu briul de lână”). Zbuciumul ființei îndurerate care își caută fiul este foarte bine evidențiat de cele patru verbe la gerunziu, aflate în rimă, care, prin grupul sonor „înd”, sugerează un lung geamăt dureros — efect impresionant din punct de vedere stilistic-eufonic. De aceea acest motiv are o pronunțată funcție estetică.

Portretul ciobanului, de o frumusețe parcă ireală, este comunicat în text prin intermediul stilului direct transfigurat de duiosia și dragostea mamei. El exprimă idealul de cuceritoare bărbăție pe care și l-a format, de-a lungul veacurilor, poporul nostru; e vorba de frumusețea tinereții eterne: „Mîndru ciobănel / Tras printr-un inel; / Fețișoara lui, / Spuma laptelui; / Mustăcioara lui, / Spicul griului; / Perișorul lui, / Pana corbului; / Ochișorii lui, / Mura cîmpului.”

„Arta acestui portret este fără analogii în cuprinsul întregului nostru folclor” (I. Rotaru): Un șir grăbit de comparații, de fapt metafore încadrate în patru propoziții eliptice de predicat, se organizează într-o construcție omogenă și compactă, la care contribuie și succesiunea ritmică a unor forme gramaticale identice și regimul unei perfecte omofonii de-a lungul celor patru distihuri. Muzicalitatea versului este subliniată de repetiția atributului pronominal „lui”, rimat cu articolul hotărît „lui”.

Alcătuît în așa fel încît să exprime ideea despre tinerețe și frumusețe bărbătească, așa cum a fost făurită de popor, acest portret rămîne o piesă antologică de mare artă.

Frumusețea fizică a eroului este o complinire a frumuseții morale. Iubirea de natură, dragostea de viață, de munca-i

zilnică, duioșia și gingășia cu care se gîndește la soarta oilor și apoi la aceea a mamei sînt calități sufletești pe care poetul popular ține să le pună în evidență.

Balada se încheie simetric prin repetarea acelei minunate alegorii, dezvăluind concepția poporului nostru care privește moartea ca pe o contopire cu natura veșnică. Pronunțatul caracter liric al monologului este justificat și de natura testamentară a discursului politic, în această secvență.

Nu există scriitor mare al literaturii noastre care să nu să se fi confruntat cu acest mit: M. Sadoveanu (*Baltagul*), M. Eminescu (*Măi am un singur dor*), L. Blaga (*Gorunul*), T. Arghezi (*De-a v-ați ascuns*), H. Lovinescu (*Moartea unui artist*).

Adresîndu-se în egală măsură afectului și intelectului, balada *Miorița* face loc, după ultimul vers, meditației asupra sensului ei adînc, mai îndepărtat, un sens filosofic. Aflat în centrul cîntecului, testamentul ciobanului conține răspunsul românesc la întrebarea eternă privind misterul vieții și al morții.

Privind moartea ca pe un fenomen natural (chiar dacă aici este vorba de o moarte năprasnică, violentă, care nu a avut loc însă, rămînînd ipotetică deci), ciobanul mioritic se gîndește la destinul lui și al celor apropiați (oile, mama) în eventualitatea morții. El este preocupat, în singurătatea muntelui, de săvîrșirea tuturor rînduielilor tradiționale pentru împlinirea lui ca om (nuntă cosmică) și pentru a-și asigura prezența postumă în mediul pastoral, care îi era atît de familiar. Nu se degajă din *Miorița* nici o urmă de pesimism, de acceptare fatalistă a morții.

În cele 123 de versuri care compun această baladă, cititorul nu știe ce să admire mai înainte: profunzimea și finețea ideilor de care e stăpînit poetul popular sau sensibilitatea sufletească a acestuia, exprimată într-un limbaj artistic desăvîrșit, unic în literatura noastră orală.

Originea *Mioriței* nu este cunoscută. Ea poate să fi pornit de la un fapt real, ori să fi fost, la început, doar un bocet, un colind sau chiar rezultatul întreg al ficțiunii. Cert este însă că, ficțiune sau fapt real, *Miorița* este numai a noastră, a românilor. Lucian Blaga, plecînd de la starea de sentiment pe care o lasă *Miorița*, construia o filosofie a specificului național românesc în lucrarea sa *Spațiul mioritic*.



din *Trilogia culturii*, ducînd astfel peste hotare faima unuia dintre cele mai alese produse spirituale ale poporului nostru. El vorbește despre spațiul românesc indefinit ondulat, în care „se simte solidar ancestralul suflet românesc” și despre care „păstrăm” „undeva într-un colț înlăcrimat, de inimă, chiar și atunci cînd am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă: „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai”. Poetul-filosof mai spune că „elvețienii, puși în fața unor traduceri din *Miorița*, *Meșterul Manole* sau *Toma Alimoș*, s-au transfigurat de o emoție ca în pragul unui miracol.”

Desigur, multe popoare au o concepție asupra morții asemănătoare cu unele idei exprimate în această baladă păstorească; așa, de pildă, o inscripție greacă pe o piatră funerară afirmă: „Nu sfîrșitul vieții e dureros, de vreme ce aceasta e soarta fiecăruia, ci moartea timpurie și înaintea părinților”.

„Moartea e condiția vieții”, spune un dicton latin. Pe cioban nu-l sperie moartea naturală, ci îl întristează cea provocată, care-l lasă nelumit, adică nu-l lasă să trăiască viața, să se îplinească prin căsătorie, copii, maturitate, bătrînețe. Testamentul ciobanului mioritic tocmai aceasta caută să îplinească în planul ideilor.

Zămislită pe plaiurile românești dintre Carpați, Dunăre și Mare, capodopera folclorului nostru, *Miorița*, care, „prin valori artistice, simboluri și ritualuri exprimă conștiința poporului român”, conține „răspunsul pe care românii pot să-l dea destinului cînd se arată, ca de atîtea ori, ostil și tragic” (Mircea Eliade).

„Închipuiți-vă, de pildă, — scria Mihai Eminescu — un păstor rătăcit pe Carpați, petrecînd lungile nopți înstelate în mijlocul turmelor sale, neavînd altă petrecere decît, din timp în timp, lătratul cîinilor săi sau strigătul plîngător al oilor sale.

Acest om care nu știe nici limbă, nici gramatică, nici versificațiune, insuflat numai de priveliștea naturii și de geniul ascuns care a prins sufletele brazilor cei vechi, apucă deodată flautul și lasă cugetarea să rostească în șoapte blînzi și armonioase, și iată *Miorița*, acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați...” (S.B.)

CORBUL

— personaj alegoric —

*Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir

V. Inorogul

COSTACHE GIURGIUVEANU

*Enigma Otiliei* de George Călinescu

Este personajul central al romanului, către care converg toate energiile, din motive şi interese diferite (Otilia: şi Felix pentru că îl iubesc şi-l ocrotesc, Pascalopol pentru că i-e milă de el şi e tutorele Otiliei; membrii clanului Tulea pentru că vor să-i ia averea.

Costache este unchiul lui Felix, cumnat cu tatăl acestuia care murise de un an, tutorele lui Felix pentru administrarea bunurilor rămase de la tatăl său, doctorul, dar şi tutore al Otiliei, fiica nevestei sale, decedate.

Costache Giurgiuveanu întruchipează trăsăturile clasice ale avarului, diminuate oarecum prin duiosie paternă. Prin el se continuă tipologia avarului din literatura română (Hagi Tudose — B. Şt. Delavrancea) şi universală (Gobsek, Goriot, Grandet — Balzac, G. Călinescu alcătuind prin Costache un personaj complex.

Scriitorul îl descrie încă din primele pagini, în momentul când Felix soseşte seara, în casa acestuia. Chipul lui Giurgiuveanu este prezentat prin privirile lui Felix. Coborînd cu încetineală scara ce scîrţia cu „pîrîituri grozave”, Felix văzu mirat „un omuleţ subţire şi puţin încovoiat”.

De la această imagine globală, *portretul fixic* se alcătuieşte prin acumulare de detalii, îngroşat cu o pastă densă, alcătuind o imagine grotescă: „Capul îi era atins de o calviţie



totală și fața părea aproape spină și, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vîrstă desigur înaintată rămînea totuși incertă, zimbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător și vădit contrariat" ...avea „glasul răgușit” și „bilbiit”.

Tehnica balzaciană, a dezvăluirii caracterelor prin descrierea exterioarelor și interioarelor e folosită din prima pagină a romanului. Exteriorul casei lui Costache Giurgiuveanu e prezentat în detalii semnificative, sugerînd calitatea și gustul estetic: imitații, intenția impresionării prin grandoare, vechimea și starea dezolantă a clădirii: geamurile pătrate erau acoperite cu hirtie translucidă pentru „a imita” vitraliile de catedrală; ferestrele erau de o înălțime „absurdă”, acoperișul „cădea cu o streășină lată”, totul era în cel mai antic stil”; zidăria era „crăpată și scorjită; din crăpăturile casei”; „eșeau îndrăzneț buruienile” (aspect dezolant, creînd impresia de casă părăsită). Atenția e apoi concentrată pe un detaliu al casei, ușa, descrisă în amănunțime. Aspectul neglijat, degradarea clădirii trimit la conturarea imaginii despre proprietar, la esența caracterologică: decrepitudinea și avariția:

„... ” ușa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsca cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră, tocite în modul convexității, pînă aproape sub streășină. Nici o perdea nu acoperea ochiurile de geam, pline de un praf străvechi, pe care se vedea bine urmele picăturilor de ploaie și ale melcilor fără casă. Neavînd alt chip de ales, tînărul apăsă clanța moale și dădu să tragă ușa. Dar spre spaima lui, ușa cea uriașă se mișcă aproape de la sine, căzînd spre el cu un scîrțîit îngrozitor. Intimidat, așteptă ca lumea din casă, intrigată de zgomot să năvălească jos, dar nu se întîmplă nimic. Tînărul intră atunci, încercînd să închidă cît mai bine infernala ușa și abia înăuntru făcu uimitoarea descoperire că mînerul de os al unui probabil clopoțel interior atîrna în sală. Dar nu îndrăzni să sune numaidecît, intrucît îl miră anticamera. Ea era de o înălțime considerabilă, ocupînd spațiul celor două caturi laolaltă. O scară de lemn cu



două suișuri laterale forma un soi de piramidă în vârful căreia un Hermes de ipsos destul de grațios, o copie după un model clasic, dar vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caduceului o lampă de petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină de ciucuri de cristal, atârnată de înaltul tavan, lumina tulbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui esthet era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite. Pereții care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie, de marmură sau cel puțin de ștuc, erau grosolan tencuiți și zugrăviți cu șablonul și cu mâna, imitând picturile pompeiene și îndeosebi porfirul prin naive stropituri verzi și roșii. Însă sistemul de perspective și festoane în loc să fie tratat pe întregul câmp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tăiat în două secțiuni corespunzând fiecărui cot, indicând astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfârșit, tavanul imita prin zugrăveli casetanele unui plafon roman. Acest sistem de decorație, precum și crăpăturile lungi și neregulate ale pereților, dădeau încăperii un aer de ruină și răceală.

Teama, fiorul sînt sugerate evident prin aceste amănunte semnificative, în care epitetele (umflat, descleiat, străvechi, tocite) și elementele auditive conturează o atmosferă lugubră și misterioasă, un aer de ruină romantică.

Bătrînul Costache are un comportament bizar, fie din pricina senilității, fie simulează uitarea din teamă, din instinct de apărare, față de cei care-i vîneau averea; ca și bilbuliala lui care poate fi și un defect de vorbire, dar și un mijloc de apărare, un mijloc de a cîștiga timp. Aflat la o vîrstă înaintată, moș Costache manifestă și alte „bizarerii” care-i dau individualitate: își freacă mîinile cu „un rîs prostesc”, are un supărător glas „stins”, „răgușit”, dar are duioșii și tresăriri de suflet impresionante: pe Otilia, „fe-fetița” lui (pe care o iubea în felul său), moș Costache „o sorbea umilit din ochi și rîdea din toată ființa lui spîină cînd fata îl prindea în brațele ei lungi”.

Conștient că sora lui, Aglae, ca și nepoții (Aurica, Titi) la care se adaugă escrocul nonșalant, abil și jovial, Stănică Rațiu — toți vor să-l fure, să-i ia averea, pîndindu-l și



dorindu-i moartea cît mai devreme, Costache Giurgiuveanu trăiește drama neputinței proprii, bătrîn și neajutorat, dar și neînduplecat cînd e vorba de bani.

Deși are îndatorirea de a asigura existența Otiliei (banii Otiliei de la mama ei îi folosea în afacerile proprii), el amîna mereu reglementarea situației Otiliei. Vorbește mereu de intențiile lui de a o înfia, de a-i face o casă, de a-i pune bani pe numele ei, dar amîna tot timpul, pentru că mania lui de a ține banii e mai puternică. De aici teama, suspiciunea că va fi prădat. Îi crede în siguranță numai sub dușumea, sub saltea, și nu se poate dezlipi de ei. El va fi victima atît a propriei suspiciuni, cît și a lui Stănică, care-i grăbește moartea, furîndu-i banii. Are un sfîrșit tragic.

Caracterul personajului se dezvăluie sub privirile celor lalte personaje.

Felix înțelege că avariția lui este mai mult o manie (mania de a ține banii), dar „o iubește mult pe Otilia și se gîndește mereu la ea”.

Otilia vede în „papa” — „un om bun”; însă are „ciudățeniile” lui, „cam avar”. În acord cu zgîrcenia lui, bătrînul minca „cu lăcomie, virînd capul în farfurie”. Iubirea pentru Otilia se manifestă și se observă în gesturi, reacții elocvente; moș Costache nu protestează niciodată cînd Otilia îl mustră, stă ca un copil în fața ei.

La primul atac cerebral, Pascalopol văzu cu uimire cum bătrînul „cu nădragi de stambă și cu pătura pe umeri, ținea strîns la subsuoară cutia de tinichea cu bani, iar în mîini inelul cu chei”. Pascalopol manifestă, în generozitatea și delicatețea firii lui înțelegere față de Costache, considerîndu-l „un om cam slab, cu ciudățeniile lui, dar bine intenționat”.

În raport cu moș Costache se definesc moral celelalte personaje pentru că el deține moștenirea care-i polarizează pe toți. (M.P.)



## DAN

— personaj simbolic —

*Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri

Personajul principal al poemului este Dan, „întropare simbolică a patriotismului și a eroismului anonim popular” (după opinia cunoscutului exeget al operei lui V. Alecsandri, G. C. Nicolescu).

Realizat cu mijloacele artei, portretul lui Dan reprezintă, simbolic, vitejia poporului român în lupta pentru libertate și independență, pentru păstrarea specificului românesc.

*Dan, căpitan de plai* este un poem eroic, adică narează o acțiune mai complicată decât a baladei, cuprinzând mai multe episoade în care se povestesc fapte mărețe, săvârșite de personaje însuflețite de sentimente nobile.

V. Alecsandri creează un erou miraculos de puternic în luptă (Dan); dușmanii se îngrozesc la apariția sa, el cunoaște glasurile tainice ale naturii (află de la niște stejari de prăpădul din vale; vulturii îl călăuzesc în drumul său, iar râul își micșorează undele ca să le poată trece).

Printr-o varietate de procedee artistice (directe și indirecte), autorul realizează un portret complex acestui erou, un portret fizic și moral.

Astfel, în prima secvență, V. Alecsandri ne prezintă aspectul exterior al personajului și mediul în care trăiește: „Bătri-



nul Dan trăiește ca șoimul singuratic / În peșteră de stincă, pe-un munte păduratic". Bătrînul oștean, cu toate c-a împlinit un secol de viață („Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară") și zădărniciile îi amintesc mereu de bătrînețe („Timpul rece apasă-umărul meu / Și cît m-afund în zile tot simt că e mai greu"), el continuă să stea de strajă țării, așa cum l-a „deprins Ștefan, ușoară țărîna-i fie".

Momentele de supremă fericire (amintirile din tinerețe) cînd țara-i striga: „La luptă, Dane!" — alternează cu meditațiile solitarului Dan, legate de eterna temă a morții: „O! lege-a nimicirii, o! lege nemiloasă! / Cînd, cînd s-a tocit oare a vremii lungă coasă?" Este de reținut metafora sugestivă „a vremii lungă coasă", pentru ilustrarea ideii de trecere ireversibilă a timpului, ca și interogația retorică, punctînd demnitatea celui care începe să constate că bătrînețea este vîrsta neputinței. Regretul după anii tinereții este impresionant subliniat de alte două (sugestive) metafore: Dan privește „Fantoma drăgălașă a verzei tinereți / Ce fuge de răsufșul geroasei bătrîneți". Dan trăiește în comuniune totală cu natura, ceea ce configurează semnificația simbolică a personajului (simbol al vitejiei poporului nostru pentru libertate și independență națională); el este asemenea haiducului din baladele noastre populare, un simbol al poporului care a trăit în mediul ambiant al naturii care i-a fost „casă". Prin introducerea unor sugestive epitete și comparații în structura poetică, autorul sugerează ideea de vechime a bătrînului Dan: El este: „Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară, / Ca pe un gol de munte o stincă solitară"; el a albit de ani și zile, ceea ce presupune și experiență de viață, dar și luarea în considerare a aspectului exterior: „Apoi el pleacă fruntea și cade în visare, / Iar munții, albi ca dînsul, se-nchină-n depărtare".

Cu privire la titlul poemului, facem următoarele precizări: Dan este numele personajului principal; iar apozitia dezvoltată „căpitan de plai" asociază doi termeni din sfere foarte îndepărtate ale vocabularului: „căpitan" este un termen militar, iar „plai" este un termen din sfera limbajului comun, denumind „partea superioară a unui munte sau deal, aproape plană, acoperită cu pajiște", locul specific al românului a cărui imagine paradisiacă apare și-n balada populară *Miorița*.



În viziunea artistică a lui Alecsandri, Dan este oșteanul ce stă de veghe la hotarele patriei, supraveghind, din poruncă domnească, plaiurile românești, avînd conștiința datoriei, aceea de a le apăra de invaziile străine.

Portretul fizic al eroului se va întregi de-aici încolo cu o sumă de trăsături morale, proprii personajului romantic excepțional, pus în situații excepționale. Dan e un mare patriot: „Pe cînd el tînăr”, pune în slujba țării cea mai frumoasă podoabă: „dalba-i vitejie”, adesea pleca singur „prin codrii fioroși” de la hotare, în care „tuna și fulgera” contra cotropitorilor, „ca trăsnetul era” cînd „vîntura” oștirile dușmane. Astfel „țara dormea-n pace pe timpii cei mai răi”.

Țara apare personificată, iar Dan — un simbol al existenței milenare a poporului român, un simbol al luptei pentru apărarea ființei naționale, și pentru înlăturarea cotropitorilor străini, — e demn și viteaz, neînfricat. Virtuțile eroului sînt hiperbolizate și puse în evidență printr-un stil retoric, colorat cu epitete, personificări, comparații sau metafore „dalba-i vitejie”, „bici de urgie”, mînia lui „ca trăsnetul era”, „țara dormea-n pace” cînd Dan veghea „la căpătîiul ei”. Ca în legende populare (Dan și Ursan nu figurează în documente istorice, de aceea se presupune că sînt plâsmuiri ale imaginației poporului), eroul vorbește cu murgul său, cînd „sprinten da-n lături sforăind”. Zicîndu-i: „N-aibi grijă, măi șoimane! eu am și duc cu mine / O vrajă rea de dușmani și bună pentru tine”. Vorbirea directă, marcată grafic prin folosirea ghilimelelor, înviorează acțiunea, iar metafora („o vrajă rea de dușmani”) evidențiază, o trăsătură morală esențială a eroului: curajul în clipe de primejdie. Totodată se introduce în poem un motiv specific al comuniunii om-natură „Iar vulturii carpatici cu zborul îndrăzneț / Făceau un cortegiu falnic eroului drumet”), care va căpăta o mai mare amploare în cel de-al doilea capitol.

Folosind personificarea, dar și vorbirea directă, autorul ni-l prezintă pe bătrînul Dan ca pe eroii basmelor populare: el înțelege glasul naturii, aude conversația a doi stejari, „crescuți dintr-o tulpină”, despre primejdia în care se află patria, pentru că au năvălit tătarii. Aceștia „ard satele române”, „ard holdele-n cîmpii” și iau în robie „fete și copii”.



„Bătrînul Dan ascultă grăind doi vechi stejari / Crescuți dintr-o tulpină pe culmea cea de munte“ (...) „O! frate, zice unul, un vînt în miez de noapte / Adusu-mi-au din vale lung vaiet, triste șoapte! / E sabie în țară! Au năvălit tătarii!“ (...) „Așa! răspunde altul, colo în depărtare zărit-am astă-noapte pe cer lumină mare! / Ard satele române! Ard holdele-n cîmpii! / Ard codrii!... sub robie cad fete și copii“ (...) „Bătrînul Dan aude, suspină și nu crede!“

Prezentarea personajului central se face acum prin verbe la prezentul istoric („ascultă“, „ard“, „zbor“, „aude“, „suspină“, „nu crede“) prin repetiția insistentă a verbului „ard“, prin enumerare (satele, holdele, codrii ard) și inversiune („adusu-mi-au din vale lung vaiet“). Propozițiile sînt scurte, tonul grav, marcat și de mulțimea exclamațiilor retorice („Ard satele române!“).

Deși bătrîn, Dan pornește la luptă, minat de un fierbinte patriotism: „Bătrînul Dan desprinde un paloș vechi din cui / Și paloșul lucește voios în mina lui / Bătrînul Dan pe sinu-i apasă a lui mîna / Și simte că tot bate o inimă română“. Această importantă trăsătură morală rezultă din faptele personajului, plecarea lui la luptă. Un rol important joacă aici epitetul. Dan e „bătrînul“, paloșul e „vechi“ — deci sugestia vechimii se impune de la sine. Foarte expresiv devine epitetul verbului, „lucește voios“, în care intenția personificatoare a autorului e clară.

Bătrînul oștean al lui Ștefan cel Mare urăște de moarte pe toți dușmanii țării, el și-a păstrat vigoarea sufletească, fapt ce rezultă din *autocaracterizarea* ce și-o face în versurile: „Pe inimă și paloș rugina nu s-a pus. / O! Doamne, Doamne sfinte, mai dă-mi zile de trai / Pin' ce-oi strivi toți lupii, toți șerpii de pe plai! / Fă tu să-mi pară numai atunci paloșul greu / Cînd inima-nceta-va să bată-n pieptul meu, / Ș-atunci inima numai de-a bate să încete / Cînd voi culca sub țărână a dușmanilor cete!“.

Vedem „că mărețul om de munte“ invocă divinitatea cerîndu-i zile de trai pentru a putea strivi pe toți dușmanii țării. Metafora e, în acest pasaj, de esență populară (rezultatul unor comparații): „lupii“ și „șerpii“ sînt invadatorii, simbolizînd pe tătarii veniți „în cete“, care-și „joacă armăsarii“ în „bălți de sînge“ și pe care viteazul dorește să-i culce „sub țărână“. Observăm că verbele sînt la modul imperativ,



iar repetițiile abundă. Tonul avîntat, specific epocii pașoptiste, și deci romanticului poet V. Alecsandri (realizat prin folosirea invocației retorice, dar și a exclamațiilor), era tonul potrivit pentru această impresionantă rugă.

În capitolul al treilea, folosind hiperbolizarea, autorul ni-l prezintă pe „mărețul om de munte” înfrățit cu natura și primind sprijinul naturii atunci cînd pornește la luptă: „Așa apare-n șesuri mărețul om de munte, / Călcînd cu pași gigantici pe urme mai mărunte! / Nu știu de el cîpaccii tineri, crescuți pe maluri, / Dar riul îl cunoaște și scade-a sale valuri Să treacă înainte viteazul Dan la luptă”. Epitetul care-l însoțește pe erou s-a schimbat, el nu mai e „bătrînul”, ci și „viteazul”, iar personificarea naturii amintește de o luptă dreaptă, de apărare a ființei naționale (ca-n Eminescu: „riul, ramul, mi-e prieten numai mie”). El „sosește-n seară” la casa lui Ursan, prietenul și tovarășul de său, luptă, alt viteaz de-al lui Ștefan cel Mare, om aspru, ca și Dan, care „stă de pază în mijlocul cîmpiei”, îngrijind de hergheliile domnești. Aflînd că țara-i în mare primejdie, „Ursan tresare, geme, s-aprinde-n gîndul său”, privește cu drag la „grozavu-i buzdugan”, apoi, încălecînd un cal neîmblînzit, adus în grabă de fiica sa, Fulga, pornește la luptă, însoțit de Dan, ca vîntul și ca gîndul.

Merită semnalat, în această secvență (și-n a VII-a), dialogul încordat și dinamic al celor doi frați de arme, care face acțiunea mai palpitantă. Apelul autorului la vorbirea directă — transcrisă grafic prin folosirea ghilimelelor — e un alt mijloc de caracterizare indirectă a personajelor: — „Ce vînt te-aduse-aice?” / „Vînt rău și de jălire! / Ne calc pîgînii, frate, și țara-i la pieire!” (...) „Să mergem”! / „Dar să mergem! adăugă Ursan”!

Tot în mod indirect, prin faptele sale de arme, ni-l prezintă Alecsandri pe eroul său și-n secvența a VI-a, în care, lupta cu oastea tătarască reprezintă *punctul culminant* al poemului.

Dan este Căpitanul viteaz, credincios înaltei porunci dată de Ștefan, de-a fi devotat țării, fericit că „pe inimă și paloș rugina nu s-a pus” și deci poate lovi „năprasnic” pe dușmani: „El intră și se-ndeașă în gloată tremurîndă / Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpîndă, / Și paloșu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n stînga, și taie-n carne vie /



Fug toți și per din cale-i!" Comparațiile au darul de-a sublinia curajul eroului, iar mulțimea verbelor la prezentul istoric („taie“, „se-ndeasă“, „cade“, „luce“, „taie“) imprimă dinamism sau vizualizează imaginea („paloșu-i ce luce ca fulger de urgie“). Dar eroul este nu numai un patriot înflăcărat, ci și un bun prieten, un om bogat sufletește. Când Ursan cade rănit, Dan nu-l părăsește la ceas de grea cumpănă, ci stă „de pază“ la capul lui „Cu calu-n mîna stîngă, cu pala-n mîna dreaptă, Amenințînd cu ochii tatarii, mi-i așteaptă / Precum așteaptă zimbrul de lupi încungiurat“. Imaginea este vizuală, măreață, virtuțile eroului apărînd mereu, hiperbolizate (ca-n *Pașa Hassan*, de G. Coșbuc). Păgînii nu vor să se-nfrunte cu el, „Căci paloșul năprasnic e vultur de oțel“ (metaforă).

Tătarii sînt înfrinți, dar cu jertfa supremă a celor doi viteji: Ursan, rănit, e salvat de fiica sa, Fulga, iar Dan, rănit și el, este luat prizonier de tătari. Finalul poemului (tabloul al VIII-lea) este foarte emoționant. El reliefează alte calități ale eroului: înalta sa demnitate, dragostea de patrie, de credința străbună, înțelepciunea și măreția.

Ghirai, hanul, înfrînt atît de rușinos de români, și „umilit“, / Precum un lup în codri ce-au fost de cîni gonit“, nutrește gînduri de cruntă răzbunare contra lui Dan. Cu inima „haină“, după trei zile și trei nopți de frămîntări, îl cheamă pe viteaz la el în cort; prin ochii lui trec, „fulgeri“ și amenințări îngrozitoare. Și urmează o secvență de mare dramatism: „Deși cuprins de lanțuri, măreț intră românul!“ Dialogul lor încordat, are valențe simbolice profunde și dezvăluie, tot indirect, alte trăsături morale ieșite din comun: înțelepciunea, dîrzenia, inteligența, înaltul patriotism.

La întrebarea lui Ghirai „Ce simte firul ierbei cînd coasa e vecină?“, eroul dă răspunsul cuvenit: „Ea pleacă fruntea-n pace (...) / Căci are să rodească mai fragedă la anul!“ Se subliniază deci atît inteligența bătrînului oștean, cît și experiența de viață, demnitatea și înțelepciunea sa. Sensurile simbolice subliniate de autor sînt acestea: „firul ierbii“ — simbol al vieții amenințate cu moartea, „are să renască mai fragedă“ — simbolizează întreg poporul român, hărăzit să reziste la marile furtuni ale istoriei vitrege, să renască mereu, ca pasărea Phoenix, prin puterea de sacrificiu a vitejilor ei.



Dan, plin de optimism, își exprimă încrederea în virtuțile urmașilor săi, capabili și ei să lupte și să învingă.

Hanul, care cunoaște renumele eroului din „graiul plin de lacrimi orfanilor din lume”, cât și inteligența sa vie și înțelepciunea, îi propune un tirg rușinos: iertarea de moarte în schimbul lepădării de legea strămoșească (deci și de calitatea de creștin ortodox și de apartenența etnică, cea de român): „Dar însă îmi fac milă, de ani și de-a ta minte, / Gîndind la bătrînețea ce-apasă-al meu părinte, / Și vreau, cu daruri multe, pe tine-a te ierta / De vrei tu să te lepezi acum de legea ta!”

Răspunsul demn al lui Dan îl uimește pe Han, dar îi impune respect: „Ceahlăul sub furtună nu scade moșunoi! / Eu, Dan, sub vîntul soartei să scad păgîn, nu voi. / Decît nu-mi convine viața mișelnic cîștigată, / Nici pata fărdelegii în fruntea mea săpată. / Rușinea-i o rugină pe-o armă de viteaz, / Un verme ce mănîncă albeața din obraz. / Cui place să roșească, roșească... eu nu vreau / Nici pată pe-a mea armă, nici pe obrazul meu. / Alb am trăit un secol pe plaiul strămoșesc / Și vreau cu față albă, senin să mă sfîrșesc, / Ca după-o viață lungă, ferită de rușine, / Mormîntul meu să fie curat și alb ca mine!”

Să subliniem, în acest pasaj, mai întîi semnificațiile simbolice. În răspunsul dat lui Ghirai se vorbește de faptul că „Ceahlăul... nu scade moșunoi”. Este aici un simbol poetic, poate cel mai îndrăgit de poporul român, muntele, loc de refugiu în restriște, dar și de înălțare sufletească (e lăcașul zeilor, în antichitate), simbolul rezistenței în timp la cele mai grele încercări prin care a trecut acest popor. Să observăm apoi că apozitia simplă „Dan” determină pronumele personal „eu” și că îmbinarea celor două cuvinte amintește de formula voievodală „Io, Mircea” și conferă exprimării o anumită măreție și solemnitățe. În felul acesta — moartea eroului din final — simbolul luptei pentru apărarea ființei naționale — apare, sub pana lui Alecsandri, ca o moarte tragică sublimă.

Abundența figurilor de stil, epitete, comparații, metafore („rușinea-i o rugină”... „un vierme”, „față albă”, „viață lungă”, mormîntul „curat și alb” ca mine) conferă versurilor citate mai sus un puternic conținut emoțional. Fragmentele comentate pînă acum, dar în special capitolul



al VII-lea, sînt dominate de cele două sentimente cardinale: onoarea și dezonoarea, în jurul cărora se Țes metaforele și alegoriile. Punerea discretă în antiteză a celor două sentimente amplifică expresivitatea poetică.

El recurge la cuvintele „pată”, „rușine”, „rugină pe-o armă de viteaz”, „vierme” — pentru a sugera dezonoarea, și, în opoziție cu ele, cuvintele „albeață din obraz”, „față albă”, „trai fără mustrare și fără prihănire”, mormîntul „curat și alb”) sugerează onoarea și cinstea.

Viteazul respinge deci „mila” și „darurile” dușmanului, cerîndu-i doar: „Ghirai, mă lasă, lasă în ora morții grele / Să mai sărut o dată pămîntul țării mele!” Uimit, Hanul desface cu propria-i mîină „cumplitul lanț”, „unealta de robie” sub care „leul zace”, zicîndu-i grabnic: „Tată, ia calul meu și du-te”. Și poemul se încheie magistral cu episodul reîntoarcerii lui Dan, grav rănit, pe pămîntul patriei, în „aerul Moldovei”, de care-i fusese „dor” în ceasul din urmă al vieții, unde „se umflă pieptu-i rece”, „inima lui crește”, ochii-i plini de jale „privesc prin lacrimi podoaba țării sale”. Și-n locul acela, de dincolo de Nistru, „Sărmanu-ngenunchează pe iarba ce străluce, / Își pleacă fruntea albă, smerit își face cruce / Și pentru totdeauna sărută ca pe-o moaște / Pămîntul ce tresare și care-l recunoaște... / Apoi el se întoarce la hanul, intră-n cort, / Suspină, șovăiește și, palid, cade mort!”

Pasajul întreg respiră un aer de măreție, caracteristic tragediilor antice. Este impresionant faptul că eroul adaugă încă o virtute în paleta înaltelor sale însușiri morale: credincios cuvîntului dat lui Ghirai, el se întoarce la han și acolo „palid” șovăiește, apoi „cade mort”; Remarcabilă este și imaginea vizuală creată de poet: Dan, îngenuncheat „pe iarba ce străluce”, își pleacă „fruntea albă” și sărută pămîntul țării ce „tresare și care-l recunoaște”. Personificarea pămîntului este de asemenea superbă.

Să mai precizăm un fapt: V. Alecsandri se arată și aici preocupat (ca și în poezia *Sergentul*) de a sublinia o idee scumpă lui: recunoașterea eroismului poporului nostru de către reprezentanții altor națiuni. De aceea, în final, hanul rostește, „cu durere”, la căpățiul viteazului căzut la datorie: „O! Dan viteaz, ferice de tine care pieri, / Avînd o viață verde în timpul tinereții! / Și albă ca zăpada în iarna bătri-



neții!" Eroul smulge deci admirația dușmanului pentru înalte sale virtuți morale: eroism, devotament, demnitate și puritate sufletească. Îmbinarea fericită a comparației cu metafora și alegoria conferă fragmentului un înalt conținut emoțional.

Un procedeu stilistic de remarcă în aceste versuri finale (capitolul VII) este repetiția, prin care Alecsandri obține o subliniere și o intensificare deosebită a acțiunilor sau un plus de expresivitate („nu scade"... „să scad"; „mă lasă"... „lasă" etc.). Repetiția dintâi realizează o analogie între imposibilitatea ca Ceahlăul să ajungă un mușuroi sub furtună și imposibilitatea ca Dan să-și lepede credința „sub vîntul soartei".

Mai poate fi remarcată și stăruința, aproape obsesivă cu care Alecsandri, bun cunoscător al limbii populare, marchează persoana I în răspunsurile date de Dan. Poetul respectă acum exprimarea populară, care nu arată (în mod obișnuit) pe autorul acțiunii prin pronumele personal în nominativ, ci se mulțumește cu indicația dată de desinența verbului; în schimb apar pronume personale în dativ și acuzativ. Persoana I este însă indicată și prin pronumele posesiv, folosit ca adjectiv: „fruntea mea", „a mea armă", „obrazul meu", „mormîntul meu", „al meu dor", „pămîntul țării mele". Valoarea stilistică a pronumelui se datorează și intenției de a sublinia tonul de confesiune, rostit la persoana I, mai ales că verbele singure n-ar fi reușit să marcheze această situație.

Dacă în conturarea personajului principal, Dan, am putut urmări varietatea procedeelor de caracterizare folosite de autor, concomitent cu reliefarea unor procedee artistice, în portretizarea lui *Ursan*, vom schița doar cîteva aspecte.

V. Alecsandri prezintă pe *Ursan* (în mod direct) ca fiind prietenul și tovarășul de luptă al lui Dan: El este înfățișat numai din linii colțuroase și din umbre: „Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan, / *Ursan*, pletos ca zimbrul, cu peptul gros și lat, / Cu brațul de barbat, cu pumnul apăsător, / E scurt la grai, năprasnic, la chip întunecos, / El e de peste *Milcov* pribeag misterios".

Și el intra-n dușmani „ca vieru-n stuhu tare" pe vremea marelui Ștefan, iar acum îngrijește de „sirepe herghelii" (ca Simion, comisul, din *Frații Jderi*) și „stă de pază în mij-



locul cîmpiei", adică la hotarele țării. Prin ocupația lui pașnică, prin faptul că are avere și o fată, Fulga, vitează, se sugerează discret dragostea de pace a poporului român. El e de „peste Milcov", un fel de Hercule misterios, fapt/ce ne duce cu gîndul la ideea de unitate a românilor de pretutindeni. Viteaz, hotărît, imprevizibil, privește „grozavu-i buzdugan" cu mult drag și-l însoțește pe Dan în luptă cu tătarii, unde face adevărate minuni de vitejie, pînă la sosirea ostașilor din Orhei (cînd este rănit și salvat de fiica sa, Fulga).

Se impune o scurtă observație și cu privire la personajul Ghirai simbol al dușmanului, al invadatorului (cum era și Baiazid, din *Scrisoarea III*); dar personajul lui V. Alecsandri, deși are aceeași cruzime și poftă de jaf, deși dorește să-l ucidă, din răzbunare, pe viteazul Dan, se pleacă în fața demnității și patriotismul profund al acestuia, îngăduindu-i să-și ia rămas bun de la pămîntul țării. Sentimentul lui este de respect filial: „Tată, ia calul meu și du-te"!

Vorbele de laudă pe care le rostește Ghirai în final, ca și sentimentul cu care le însoțește, cel de durere, pun mai bine în evidență deosebitele însușiri ale eroului principal, Dan.

Sub raportul versificației, observăm că V. Alecsandri cultivă versul lung, de 13—14 silabe, ritmul este iambic, iar rima împerecheată: („străluce"—„cruce"; „moaște"—„recunoaște"; „tinereții"—„bătrîneții").

Poemul *Dan, căpitan de plai* împletește istoria cu folclorul, realitatea cu fantasticul, iar deasupra tuturor sentimentelor domină dragostea de țară a celor doi eroi: Dan și Ursan. (S.B.)

#### DĂNILĂ

*La Vulturi!* de Gala Galaction

Întreaga nuvelă este construită pe baza metaforei-simbol „cuib de vulturi" folosită acum de scriitor, purtînd într-însa multiple semnificații: aspirația oamenilor pentru o viață

liberă, mai bună, amenințarea care planează asupra oamenilor; calitățile morale ale celor care trăiesc în „vîrful muntelui”, demonstrînd voință, dîrzenie, îndrăzneală, neînfriecare.

După cum alte imagini sugerează, de asemenea, viața aspră, sfișiată de atîtea dureri, a acelor suflete care-și construiau destinul prin veșnica luptă cu obstacolele din jurul lor, ori dincolo de ele (exemplu: „unde de oțel” ale Iablancioarei, culmile „colțuroase” ale Scripetelui, munții au cămele „zbîrlite pînă la cer”). Aceste structuri au valoare anticipativă, ele par să creioneze cadrul auster în care se vor desfășura faptele și se va contura destinul dramatic al celor care odată suiți în vîrf de munte, nu mai pot supraviețui nici aici.

Atenția se concentrează la un moment dat asupra baciului *Dănilă* „starostele ciobanilor din partea locului”, om care trecuse prin „multe suferințe, și încercase multe valuri de amărăciune”. Între locuințele din fundul văii, „cea mai mare și cea mai gospodărească” era casa lui Dănilă. El este „venetic de pe plai, dar mare baci la bătrînețe”. De-aici încolo scriitorul va evoca momente semnificative din biografia acestui personaj, ale cărui drumuri de pribegie și de luptă corespund cu însuși istoria poporului român în perioada stăpînirii turcești.

Chip cu adevărat memorabil — construit, în prima parte, prin acumularea unor imagini care indică drumul devenirii lui, iar în partea a doua a nuvelei, prin imaginea surprinsă în mișcare, în încordare și meditație profetică (la sfîrșit) — Dănilă constituie un personaj reprezentativ pentru ceea ce au însemnat altădată oamenii legați de glie, atașați cu trup și suflet țării, vibrînd la marile ei chemări de dreptate, libertate și lumină și sprijinindu-le după puteri. Bătrînul este semnificativ, de asemenea pentru voința de neînfînt de a învinge nenorocirile soartei (la fel bătrînul Dan din *Dan, căpitan de plai*, de V. Alecsandri).

Printr-o suită de întîmplări povestite într-un ritm alert, și în mod succint, cititorul cunoaște drumul de chin al lui Dănilă, care, după ce „puhoiul năvălirilor străine” îi „măturase” de trei ori averea făcută cu trudă, a părăsit locurile în care se născuse, s-a urcat la munte, făcîndu-se cioban și



întinzându-și în câțiva ani neamul și întîietatea aici, în valea Iablanicioarei.

La imaginea urgiilor, aduse din afară, de către turci, scriitorul alătură pe aceea a luptei lui T. Vladimirescu pentru împlinirea, înăuntru, a dreptății mult visate de popor, luptă pe care o sprijină, în mod direct, și un grup de bărbați, porniți din acel „cuib de vulturi”, plătiți și îmbrăcați de Moș Dănilă și avînd în frunte pe Păun Ozun, unul din ginerii acestuia. Păun era „un român falnic, trup și suflet de viteaz”. Soția lui Păun este Agripina, „fata cea mai mică a unchiașului”. Ea avea trei copii: Măriuca, Vlad și Păunaș, care era „abia de două luni”.

După terminarea acumulărilor, realizate prin retrospectivă, întreaga construcție epică sosește, din nou, la acel moment de tihnă și de lumină, descris la început. Natura, măreață, dar severă, se umanizează. Scriitorul înfățișează gospodăria lui Păun Ozun, stăruind pe imaginea primilor doi copii — Măriuca și Vlad, „care se jucau lîngă șuvoiul Iablanicioarei”, ce trecea prin fundul grădinii și pe aceea a mamei lor, Agripina. Păunaș, foarte mic, născut după plecarea tatălui său la luptă, dormea în albie.

Casele „întemeiate în acest cuib de vulturi” erau fără bărbați. Toți erau duși după treburi: „Mai rămăseseră pe lîngă vetre moșnegii, femeile și copiii”. „Dar această pace adîncă a locurilor”, fîntîna dintre munți, plină de chipul și de aleanul soarelui, este sfîșiată, pe neașteptate, de un strigăt care sfîrteacă sufletele și întreaga fire: „Fugiți! Vin turcii!” Imediat notează autorul, slăvile fură „sfredelite” de „țipete, nechezături și împușcături”.

Din acest moment, firul epic capătă un ritm extrem de încordat, de dramatic, sugerînd, în mod excepțional, dramatismul acelei femei, simbol al mamei în stare să se sacrifice oricînd spre a-și salva copiii. Nuvela se așază de-acum înainte în cel de-al doilea plan al acțiunii sale, pe lupta disperată a Agripinei pentru a ieși dintr-o situație-limită, impusă de venirea neașteptată a turcilor. Groaza care pune stăpînire pe întreaga ființă a Agripinei este dezvăluită gradat prin consemnarea stărilor ei fizice și psihice. Reacțiile ei febrile,perate, sînt comunicate de scriitor într-un limbaj menit să transmită panica, spaima.



Drumul Agripinei, alergînd cu cei trei copii de mină sau în brațe, luptîndu-se cu muntele, cu moartea, se realizează, de fapt prin măiestria scriitorului, ca o pagină dintre cele mai frumoase din literatura noastră, o pagină clădită de durere, vibrînd de înfiorate descrieri, în care se armonizează permanent lumini și umbre. Procedeele la care apelează Gala Galaction pentru a-și caracteriza personajele sînt restrînse. Două sînt modalitățile dominante: a) *Prezentarea personajului făcută de autor* și b) *Dezvăluirea trăsăturilor de caracter ale personajelor așa cum reiese pe baza participărilor lor la acțiune.*

Surprinzîndu-și eroina într-o situație-limită, autorul are prilejul de a evidenția adevărata esență a ființei acesteia. Agripina este nevoită să urce o adevărată Golgotă. Privind-o la început din exterior, G. Galaction îi surprinde mai ales gesturile febrile: „se repezi la Păunaș, îl ridică din albie, îl puse în poală și, prin ușa din fund, țîșni în grădină. Se strecoară lîngă gard, ajunse pe Măriuca și pe Vlad și tîrîndu-i după ea, începu să urce coasta din fag în fag”.

Suita de verbe folosite aici la perfectul simplu sau prezent constituie mijlocul principal al creării sugestiei de spaimă ce-o cîmpinsese și al hotărîrii luate cu bărbăție de a-și salva, cu orice preț, copiii, alegînd pentru aceasta cărare cea mai scurtă, dar și cea mai anevoioasă.

De aici înainte, atenția scriitorului este distribuită între personaj și natură. Gala Galaction folosește o gamă largă de procedee artistice care, toate la un loc, scot la lumină coplesitoarea frumusețe morală a Agripinei.

Urmărindu-și personajul din momentul cînd începe să urce „scara de bolovani și rădăcini”, autorul face remarcă: „Trebuia un om zdravăn ca să poată să biruiască pieptul muntelui, nu o muiere cu un copil în poală și cu alți doi tîrîș, după ea”. Într-adevăr, trăsăturile fizice, în special tinerețea și vigoarea Agripinei, accentuează și mai mult eforturile ei de a-și salva, cu orice preț, copiii. Era voinică Agripina, „tînră și vînjoasă”, dar „povara cu care se lupta era peste puterile unei femei:”... „suia din greu cu pieptul tot atît de măcinat ca și șuvoiul de alături, ajutînd pe Marinca și pe Vlad și ferînd pe Păunaș, din poală, ca să nu-l izbească de pietre ori de crengi”. Pentru a relata dificultățile urcușului, care constituie, de fapt, desfășurarea acțiunii, scriitorul ne



comunică suferința fizică a femeii și, mai ales, stările ei sufletești, insistând asupra, gândurilor năvalnice ale personajului, care este gata de orice sacrificiu pentru a-și feri copiii de primejdii: „Unde să se ascundă, unde să întîrzie acum cînd focul arde la tălpile picioarelor! Mai bine să lupte pînă cînd i-o plesni inima în piept. Dacă ajunge la stîină, poate să cadă și să moară; au scăpat copilașii. Singele lui Păun; rodul dragostei lor, lumina ochilor lui Dănilă! ...Mai bine să urce, să urce! Să nu se lase pînă nu s-o vedea măcar în poenița de sub stîină și atunci, cînd o cădea moartă, Măriuca, Vlad și Păunaș au scăpat cu viață”.

Observăm că autorul notează în mod direct gândurile eroinei pentru ca mai apoi să înregistreze senzațiile ei, unele de o violență rară (generată de oboseala, durerea și marea tensiune nervoasă prin care acesta trece). Urmărim astfel o gradatie dinspre interior spre adînc, spre interior, sugerată între altele, prin folosirea unor interogații și exclamații bine plasate, prin construcții eliptice care măresc tensiunea, încordarea, prin *trecerea* bruscă de la vorbirea indirectă la cea directă.

Zbuciumul Agripinei este pus în evidență de către autor cu ajutorul analizei psihologice, modalitate de investigare prin care autorul încearcă să descifreze trăirile interioare ale personajului, dezvăluindu-ne frământările morale ale acestuia.

Din punct de vedere stilistic, analiza psihologică se realizează prin intermediul unor metafore și comparații constituite cu ajutorul unor elemente de figurație poetică împrumutate din mediul de viață al personajului: „La pieptul ei ardea toată pădurea și bătaile inimii erau bolovani încinși, care săreau din loc în loc și o loveau în coaste”; „pieptul îi horcăia ca niște foale”; „Agripina începu să șovăiască, asemenea vitei lovite între coarne”. Ajunsă în poiană, ea se simte rău: „Munții și pădurile se învîrtiră cu ea și toată greutatea trupului i se răsturnă în cap, ca apa într-o sticlă, în gîtul sticlei, cînd o întorci cu fundul în sus”.

În întreaga nuvelă există o deplină concordanță între aspectele de natură și sufletele oamenilor, caracterele acestora „oțelite” și ele parcă precum undele Iablanicioarei. Astfel, în momentele disperării mamei, disperare ajunsă la paroxism, natura vibrează parcă în acord cu durerea ei halu-



cinantă: „Copacii dimprejur zvicneau și începeau să se facă roșii”; „În pieptul ei ardea toată pădurea”. Copiii obosiți cad jos pe rînd „ca niște bujori frînți de ploaie”. Și, ca Făt-Frumos din basm, care, în momente de restriște își găsește scăparea în apa vie, Agripina își moaie mîinile în spumele pîriului și „își aruncă pe ochi cîtiva pumni de apă, cum i-ar fi aruncat pe niște cărbuni aprinși”. Setea provoacă senzația de foc mistuitor, și-i sugerată în termeni foarte expresivi: „frigea”, „fierbea”, „se topea”, „ardea”.

Întîlnim frecvent și monologul interior utilizat pentru a scoate în evidență înclăștarea disperată dintre voința personajului și încercările supraomenești la care este supus. Cînd ajunge în poiana cu căpițe, dedesubtul Brăcinelului, Agripina, căzută la umbra unui stog, cugetă: „Tata n-a simțit primejdia. Ciobanii sînt risipiți și turcii o să-i ia fără veste. Trebuie să merg pînă la stîină.”

Încordarea din gradația epică atinge punctul culminant în momentele în care Agripina, după ce-l ascunsese pe Păunaș într-o căpiță de fin, din poiana de sub stîină, ajunge, aproape nebună de durere și oboseală, împreună cu cei doi copii mai mari, Măriuca și Vlad, la moș Dănilă: „— Au venit turcii în sat, bunicule!” strigă fetița.

Scena urcușului prilejuiește autorului conturarea portretului moral al eroinei. Ca personaj literar, Agripina ne emoționează, în primul rînd prin puterea ei de jertfă maternă și de sacrificiu. Ea trăiește și se impune în paginile nuvelei, prin uimitoarea ei frumusețe morală, concretizată în nobile trăsături de caracter: dragoste nețarmurită pentru copii, dîrzenie, voință, solariditate familială, eroism. Reprezentînd o sinteză a calităților morale ale poporului nostru, Agripina din nuvela *La Vulturi!* poate fi considerată, pe drept cuvînt, un personaj-simbol pentru eroismul dovedit de poporul nostru de-a lungul zbuciumatei sale istorii.

Concepută prin procedeele simetriei, gradării și contrastelor, nuvela conține din nou, spre final, un tablou de natură peste care plutește liniștea împărătească. În centrul acțiunii se află iarăși chipul cu adevărat memorabil al bătrînului Dănilă, menit să treacă printr-o încercare dramatică. După ce află vestea venirii turcilor, bătrînul își ia oamenii înarmați cu flinte și pleacă spre poiană, după micuțul Păunaș, dar finul căpiței era răvășit și Păunaș nicăieri: „Păsările cerului



coboriseră în poiană și-l smulseseră pe Păunaș din zbuciumul plinsului, din durerile foamei și din tot vaietul și chinul unei vieți omenеști". Moartea copilului, care constituie *deznodămîntul tragic* al întregii nuvele, capătă *semnificații simbolice* deoarece Păunaș reprezintă însuși viitorul, adică ceea ce ar fi putut să fie peste 40—50 de ani pe plaiul dezrobît de Tudor. Dar nu venise încă vremea eliberării acestui neam greu încercat, un popor „nenorocit și rob încă pe multă vreme”, asupra căruia se abăteau nu numai vulturii din ceruri, ci și cei de pe pămînt.

*Invocația* către divinitate rostită de către Dănilă în final capătă semnificații adînci justificînd titlul simbolic al nuvelei: „Pune un hotar Stăpîne, nenorocirii noastre! Ajungă Sfinției Tale atîta jertfă! Ajungă atîta risipă, atîta jaf la vulturi, din mana bieteii țări și din carnea noastră!”

În felul acesta *deznodămîntul tragic* este dublat de o *meditație* nu mai puțin tragică, *simbolică*, și în același timp *profetică*. Lumea aceea românească — natură și oameni — o lume aspră dar sublimă prin înfățișare și frumusețe morală, prin înălțimea și puritatea idealurilor, o lume sfîșiată, în chip nedrept, de dureri și năpaste, este dominată acum de figura îndurerată a bătrînului staroste al ciobanilor care plînge în fața cerului, se roagă, cu patetism sfîșietor, pentru un destin mai bun al neamului său.

Nuvela *La Vulturi!* rămîne în esența ei o carte deschisă a sufletului românesc înzestrat cu mari disponibilități fizice și morale în lupta cu realitățile crude ale unor timpuri trecute. Străbătută de o idee generoasă — a dragostei de țară — ea transmite peste generații și mesajul mereu actual al luptei pentru păstrarea libertății și a păcii în lume.

Narațiunea din *La Vulturi!* este înviorată de prezența dialogului purtat între Agripina și copii și între moș Dănilă și Măriuca. Dialogul intervine în momentele de mare dramatism: sosirea turcilor, fuga disperată a Agripinei și a copiilor prin munți în momentul culminant, găsirea scutecelor lui Păunaș, înroșite de sînge.

Monologul lui moș Dănilă, din final, acea rugă răzvrătită, plină de semnificații, încheie o întîmplare al cărei *deznodămînt* ne impresionează.

Nuvela abundă în descrieri de natură. După zile cu ploi, uriașii munți erau „blajini, tihniți și prididiți de soare”.

Este ziua senină care prevestește furtuna, venirea turcilor. Sfârșitul tragic al acestei zile este sugerat și de vulturii care „se roteau cu neobosită măreție” în „nesfârșirea albastră”. Liniștea peisajului contrastează puternic cu zbuciumul sufletesc al personajelor tocmai pentru a-l releva.

Abundența propozițiilor interogative din ultima parte a nuvelei este justificată de monologul interior al baciului Dănilă. Acesta se gîndește la Tudor, la Păun, la venirea turcilor și-i pune conștiinței întrebări disperate: „Încotro să fie Tudor cu ai lui? Tot în București, ori aiurea? Ce a făcut el de atîta vreme? Ce au căutat turcii pînă aici? Cînd au venit? Ce vijelie i-a adus?”

Cei cîțiva termeni regionali („vlădică”, „zaplan”, „smăcinat”, „a chișni”, „schimă”, „podabie”) fac narațiunea mai pitorească.

Marea artă în mînuirea narațiunii, a dialogului și a descrierii, întreținerea mereu trează a atenției lectorului, fac din Gala Galaction un povestitor îndrăgit de toate vîrstele. (S.B.)

#### DECEBAL

— personaj simbol —

*Decebal* de Mihai Eminescu

Drama *Decebal*, face parte din opera dramatică eminesciană, operă rămasă în proiect. Cea mai împlinită, *Decebal*, reprezintă un atît un preconcept dacizant asupra istoriei naționale cîi mai ales „un personaj uluitor de o măreție imperială care nu este, cum ar putea să pară, expresia unei megalomanii, ci rezultatul psihologic al gravei vulnerări pe care popoarele mai mici o au de îndurat cînd se abate peste ele vîntul aspru al istoriei” (Petru Creția). M. Eminescu a ales



pentru dramaturgia sa și alte simboluri ale istoriei naționale: Bogdan, Dragoș, Alexandru Lăpușneanu, Andrei Mureșanu.

Inaugurînd teatrul poetic, de idei, Eminescu ar fi continuat, mai ales tradiția teatrului istoric, întemeiat de B.P. Hasdeu cu *Răzvan și Vidra*, V. Alecsandri cu *Despot-Vodă*, prin *Decebal*, 1873, *Bogdan Dragoș*, 1879, *Alexandru Lăpușneanu*, 1880. Drama proiectată în cinci părți, are următoarele personaje: Decebal — regele Daciei; Boris — principe dac; Dochia — nepoata fostului rege Diurpaneu; Traian — împăratul Romei; Longin — legat roman; Iaromir — principe iazig; Pater Celsus — un roman la curtea lui Decebal; glasul faurilor de arme; un paj și curteni.

Titlurile celor cinci părți sînt semnificative. Partea I-a: *Pacea pămîntului vine s-o ceară* — un dialog între împăratul Romei și Celsus, în care se vorbește și despre Decebal, despre Dacia.

Partea a II-a: *Împăratul singur* — prilejuiește posibilitatea unei meditații asupra soartei Romei, istoriei, condiției împărățirii „Ca o poveste să-mi aud viața, / Ca pe un mit eu să mă văd pe mine: «A fost odată-n lume-un Împărat / Și a făcut așa ș-așa, ș-apoi... / Apoi va fi murit...»”.

Partea a III-a: *Înfruntarea* care începe cu un prolog — Cîntec al făurarilor de arme, cîntec care sugerează o mare forță și elan subjugate unei puteri ascunse — și care se regăsește și în finalul dramei ca un leitmotiv.

Folosind monologul și dialogul, specific genului, Eminescu îl caracterizează pe Decebal, punînd în evidență conflictul: războaiele purtate cu romanii; situațiile limită; înfrățirea cu natura; „O codri, codri, vă mișcați cu mine / Munți negri de piatră, fiți-mi gînduri, / Purlați, stînci albe, armile de cremeni, / Mergeți naintea mea... a regelui. / Să văd apropiindu-se pămîntul, / [Venind] cu munții și cu codrii [lui] / Și stînd pe loc naintea Romei vechi...”.

Decebal este caracterizat de către Boris, de către Iaromir și se autocaracterizează: „Știi tu ce sînt acei pe care-i aperi, / Acei romani? ... Ei sînt tiranii lumii... / Da! Ca amici vă leagă-ntii de ei / Spre a vă bate apoi cu vergi de fier...”.



Se face o comparație între vitejia poporului roman în fapta căruia este eternitatea, între Împărat și Decebal: „În multe-ți seamănă el ție, Decebal, / Ca tine ridicat fu din popor, / Ca tine-n fruntea armiei fu pus...” Îl avertizează pe trimisul roman, prin cuvinte pline de tîlc: „Nu-ntoarce sufletu-mi cu susu-n jos / Și nu stîrni mînia mea ascunsă / Nu sînt supusul lor... nu voi să fiu! / Dac-am jurat, ce-ți pasă c-am jurat?” Se evocă vitejia „ai Romei vulturi i-am avut în mînă”, lupta cu Domițian care s-a speriat de „zmeii Daciei”. Refuză gîndul morții și crede a avea o sută de vieți. Indicațiile din scena a IV-a — Alarmă, buciume de război, zgomot — Decebal iese și reintră repede cu toată curtea și s-așează pe tron — sînt elocvente pentru a marca starea de agitație a lui Decebal: „Pe cai, pe cai! Războiul este gata, / Puneți pe Dunăre un jug de lemn / Ca să mugească ca și taurii noștri / Acea bătrînă și-ndrăzneată mare / Ce curge între noi și-ntre romani”.

Dochia, îngrijorată de soarta țării și a regelui, rostește: „Toți sînt nebuni de furie o Doamne! / Și nici-un ochi nu vede clar aici / O, țara mea! O, Dacie! Unde mergi?” Vorbele grave pe care le rostește Decebal, pe același cîntec al făurarilor de arme care se aude de-afară, sînt zguduitoare și cu caracter de oracol. „Da, da... Imperiul... El cade și universu-i liber-liber! / “. Răspunde, admirativ, Boris: „Da, Da! acesta e răspunsul Daciei / Îmi vine să-ți sărut piciorul, rege / Ce mare ești-nemărginit de mare! / Nu pot cuprinde nici mărirea ta”.

În confruntarea lui Decebal cu Iaromir acesta recunoaște vitejia regelui Daciei: Decebal, în timp ce Iaromir intră (scena II-a): „Deși dușman, îți zic: Bine-ai venit! / Eu dușmanii mei nu-i urăsc... îi bat, / Dară învinși — eu îi iubesc, principe! / Nu crede că dorințe oarbe-n mine / Dorinți de glorie-mi prescriu pasul: / O țintă am... și l-a ei împlinire / Pe-amici îi chem... pe inamici izbesc... / Am pronunțat o vorbă mare... Cadă! *Iaromir*: „Da, Decebal... ca tine-aș zice eu... / Se poate însă?... Un obicei / vechi și [cu]minte îl au corăbierii... / Ei nu se-ndreaptă decît după steaua / Care pe cer etern stă la un loc / Tu ești o stea... dacă te miști... nu stai. / Eternă însă pe cerul Omenimei / Pare a fi o singură... a Romei... / Tu nu știi ce voiești... ești oceanul. / Dorinți fără de margini îl îngîn, / Răcnind



înaltă brațele-i spumate, / De nori s-anină-n / bolta lumii  
 bate / Sălbaticul! Van fulgere de foc / Apără cerul... el  
 încredințatu-i / Că bolta cea albastră e palatu-i, / Cu asalt  
 el vrea s-o ia..., ca pe-o cetate. / Rănit de fulgere el se-nco-  
 voaie / Și vijelia-l, reîmpinge-n patu-i / Apoi adoarme-adînc,  
 copilărosul / Titan... un cer în fundu-i se îndoaie, / Tot ce-a  
 dorit, visează c-are: / Tărie, stele... luna drept coroană. /  
 Dormind murmură, murmurînd tresare... / Și cînd, trezit,  
 el vede iar că cerul / La locu-i stă, cum că nimic nu are / Din  
 sfînta-i înălțime... el turbează / Din nou... Astfel sînteți  
 și voi, o daci! / Știți voi ce vreți: să coboriți vreți cerul /  
 Spre a-l amesteca în visul vostru. / Noi ducem nava popo-  
 rului nostru, / Oricîtuși marea s-ar nălța în sus / După o stea  
 ce printre nori pătrunde, / După o stea c[e]-etern rămîne-n /  
 loc." În următoarea replică a lui Decebal se poate identifica  
 ideea de sacrificiu, concepția despre războiul drept și nedrept,  
 idei ce se regăsesc și în *Scrisoarea III* (Mircea și Baiazid).  
*Decebal*: „Tu ai găsit-o, vorba ce ne-nseamnă: / Furtuna,  
 da! Oceanul! Vijelia... / Astăzi o lume-n fundul ei visează /  
 Și stelele poartă pe oglinda-i creață. / Dar mîini ea, falnică,  
 cumplit turbează, / Se mișcă lumea ei negru măreață, /  
 Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe / Ducînd pieire, țări înmor-  
 mîntează... / Azi un diluviu, mîine-o murmuire, / O armo-  
 nie care capăt n-are, / Astfel e-a ei întunecată fire, / Astfel  
 e sufletu-n antica mare. / Ce-i pasă ce simțiri o să vă-nspire, /  
*Indiferența*... solitară... mare! / Astfel sînt dacii: luptă...  
 ș-apoi pier". *Iaromir*: „Și noi vrem luptă, dară nu pieire / Și,  
 dacă cerul soarta o constelă / Asupra-unui popor, nu-l tul-  
 burăm." Decebal caracterizează Roma și romanii (versurile  
 au fost date mai sus), trecînd amenințător, hotărît prin în-  
 treaga istorie, dovedindu-și superioritatea răzvrătirii sale și  
 conturîndu-și din ce în ce mai bine personalitatea de erou  
 tragic: „Ce [le e]lor înțelepciune, suflet? La ei chiar însăși  
 ele sînt prostii / Și piedici sînt în drumul de mărire. / De le  
 găsesc în inamic [î]l scui pă". Amenințarea și crunta previ-  
 ziune, asemenea unui oracol, se rostește sentențios: *Iaromir*:  
 „Orbire, da, orbire care vede! / O, Decebal, de-ai știi cum se  
 tratează / La Roma tot războiul dintre noi! / Copilării le  
 sînt! Astfel privesc. / Curînd ți-a veni ție un legat... / Ți-a  
 cere simplu să ne dai napoi / Tot ce-ai luat să ne despăgu-  
 bești. / Sau [tot] atît de simplu îți vor spune / C-ai încetat



de-a fi al Daciei rege. / Te-ai mînia, tu vei striga... legatul / Doar va zîmbi la toat-a [ta] mînie. / [Î]ți va lăsa trei zile, trei întregi și grele, / Va apărea nepăsător și rece / Va ține toga învîrtită-n mîină / Și te-a-ntreba iar: Pace ori război?" Pentru că: „Asupra soartei lumii nu se-mbie: / Ea e menită de a fi supusă". Decebal hotărît și amenințător: „Taci, admirarea ta e o turbare, / Nu sînt dator să cruț turbarea ta. / Tu uiți cui îi vorbești... lui Decebal, / Al Romei inamic neîmpăcat. / Nu fă să uit ce eu respect în tine: / Pe prinsul... nu... pe oaspetele meu."

În partea a IV-a: *Blestemul și căderea*, prin indicațiile scenice date se sugerează marea dramă — „Decebal — între flăcări luminoase. Fund în dreapta, grup de oameni în zale, luminați de aruncăturile razelor. În mijlocul lor, mai nalt, în poziție nobilă, Traian". Oponînd pe cei doi, prin rostiri dramatice, Decebal nu pare un învins: Astfel el aruncă un blestem zguduitor asupra Împăratului și istoriei tragice de care a avut parte. *Decebal*: „Zeci de secolii vă urcarăți, zeci de secolii să cădeți, / Viața voastră să nu fie decît o lungă cădere! / Cum ați omorît voi un popor, astfel să muriți și voi!" Continuînd apoi, dialogînd himeric cu Traian, în afara vreunei împrejurări anume, Decebal întreabă și se întreabă: „Credeți voi / Că va dura în veci puterea voastră? / Nu, pe cît v-ați suit veți și cădea". Evocînd apoi ipoteza învinsului și acuzînd lipsa dreptului de a „subjuga lumea", Decebal încheie prin a se întreba — „Voi oameni nu sînteți, zei nu sînteți, / Ce sînteți dar? Nici una nu, nici alta. / Cum v-a-rogați dar dreptul de-a supune? / Cum vreți ca oameni să se plece vouă?" Prin vocea Împăratului se construiește în antiteză cele două personalități, rostirea fixînd atît trăsăturile de caracter ale lui Decebal, cît mai ales ale poporului lui Decebal. *Vocea Împăratului*: „Dreptatea noastră e puterea noastră, / Cu ea deodată vom cădea și noi. / Voi sînteți tineri chiar la bătrînețe, / Iar noi în lume ne năștem bătrîni, Voi vă [î]nchipuiți că lumea este / A voastră, însă noi — noi o luăm. / Ceea ce doriți, visați, voiți — avem. / Ah, neputința cea copilărească / Din voi vorbește, tinere popoare... (...) Și-aveți atîtea lacrimi voi în suflet, / În inimă comoară de dureri. / Voi cereți vieții ce nu poate da... / De-aceea disperări la nemplinire. / Nimic nu-i cerem noi — și ne dă tot. / Sînteți poeți ca grecii, ca persanii, / Purtați în gură dreptul,



binele, / Noi, noi îl facem acest bun și drept. / Nu vorbe mari, nu cîntece adînci / Care [s-arate] ce cuprins conțin / Dreptul și legea, obiceiul, bunul. / Romanul nu știe să[se-] exprime / Ca un elin... dar, pune-l să decidă / Și va decide drept, fără să știe / De ce. / Voi căutați adevărul, noi puterea, / Căutați să-nvingeți lumea... am învins-o. / Tot ce doriți voi noi am și făcut"...

Se pot descifra în această rostire cu valoare de sentință adevăruri istorice, morale, dimensiuni umane de identificare, fundamentale: „Noi n-am dorit nimic, ci am lucrat. / Trebuie să fie un punct stabil în lume / De nu vrei ca popor peste popor / Să se împingă în veșnic crud război. / De vom cădea eu nu zic: «Vai de Roma!» / Ci-o spun cu gura mare: «Vai de cei / Ce-or răsturna-o — vai de lumea toată!» Cu valoare eternă, adevărurile rostite de Împăratul Traian întruchipează realismul său istoric, viziunea, hotărîrea, spiritul de vitejie, măreție morală și istorică pentru ceea ce reprezintă el și poporul său, pentru vitejie și demnitate. De fapt, după această rostire se spune în indicațiile scenice: „Se face întuneric și tăcere, apoi într-o lumină de amurg” se va rosti de Dochia ca într-un bocet: „Deasupra / Giulgiului tău spînzur-o coroană, / Deasupra morții tale o istorie, / Istoria Daciei viitoare scumpe... / Din astă noapte tu ai dispărut... / Și eu ți-am [dat] a morții noapte, eu... / Că te iubesc, ce ingenunchi, ce mor. / Ah, tu, eu te gîndeam că ești de fier, / Gîndeam că moartea nu te poate-atinge... / tu ai murit—ah, cine n-o să moară!” Traian nesuportînd rostirea, replică: „Luați-o de aici, luați-o iute!” Dochia însă continuă: „Stinge-te dar, tu, vis al gloriei mele, / Stinge-te, Dacie-lumină, stinge-te! / Pare că cerul e-un palat de cezar, / Tăcut, pustiu, prin care-un vaiet trece... / E ca și cînd ar fi murit ceva / În univers — pare că Dumnezeu / e mort. Coboră-ăsupra lui, eternitate, / Cobori cu pacea ta asupra mea.”

Dochia reprezentînd simbolul etnogenezei se autocaracterizează prin puține intervenții dar definitorii, unele, ca și cele arătate mai sus, avînd valori de sentință, gnomice, conclusive. Prin comparații și hiperbole, prin metafore, Eminescu pune în gura Dochiei concepția lui despre mîndria, eroismul, credința în șansa unei strălucite deveniri a poporului său. Moartea universului, a lui Dumnezeu, la dispariția



lui Decebal, nu poate sugera decit ideea tragediilor grecești și cele ale lui Shakespeare în ceea ce se cheamă fatalitate, soartă.

Punînd în antiteză cuvintele Dochiei din (Înfruntarea): „Eu simt în mine glasul, / Lumina, sufletul, durerea mării”, cuvinte care încheie actul III, cu imensitatea naturii cosmice — prin metafora mării — și moartea universului, comparabile cu stîngerea oricăror năzuințe, a visurilor — prin moartea regelui rămînie în urmă o liniște a morții, un bătăi continuu.

Mai afectuoasă față de Decebal, Dochia urma să simbolizeze — conform însemnărilor eminesciene — *stîncă împietrită*, neputînd să se despartă de pămîntul ei. Urmărirea personalității lui Decebal, în confruntare sau antiteză cu Iaromir și Împăratul Traian concentrează, în esență, capacitatea artistică a poetului și în ceea ce privește dramaturgia. Sobrietatea, lipsa fastului, a mulțimii personajelor determină concentrarea spre intriga și punctul culminant, ce se identifică aproape în fiecare din părțile puse în valoare de Petru Creția, în ediția îngrijită de el și care a văzut lumina tiparului în 1990.

Și, în sfîrșit partea a V-a: *Actul din urmă*, — din care s-a păstrat un lung monolog al lui Decebal, monolog ce-l așează lîngă legendarul rege Lear, și el un învins al soartei.

Hamletiana întrebare „A fi sau a nu fi” deschide rostirea lui Decebal, de data aceasta un Decebal învins, în antiteză cu rostirile din primele părți: „Sînt eu ori nu mai sînt eu e-ntrebarea?”

Prin această întrebare, și întreg monologul, se poate vorbi de o reîntrupare a lui Decebal pentru a rosti cuvinte amare și ciudate. Astfel, Eminescu opune personajului din primele părți — văzut ca un leu, zimbru imperial, revoltat și stăpînit de măreții — un personaj însingurat, pierdut, fără soartă. și ale cărui gînduri au ceva straniu în ele. Se vede albit, zbîrcit, sărac, necunoscut, pe jumătate mort, aproape nebun. Replica capătă dramatism, prin reconsiderarea caracterelor Romei puternice din capitolele precedente: „Ș-acel bătrîn a cărui umbră albă / O vād colo-n metal: ... / să fiu chiar eu? ... / Să fie Decebal, dușmanul Romei? ... / Să fie același care-a fost și ieri? ...”



Și apoi, o succintă meditație asupra a ceea ce numim „fortuna labilis” și „vanitas vanitatum” — deci soarta schimbătoare și viața ca deșertăciune: „Ce sîntem noi, ce este astă viață, / Pe ce se-nșiră ziua d-ieri cu azi, / Cum ne cunoaștem [de] aceiași? / Ce leagă fapt de fapt și zi de zi, / Cînd ne schimbăm, cînd orișicare clipă / E-acelaș nume pentru un alt om?... / Visu — unei umbre, umbra unui vis — / Om! Care e ființa ta?... Ce face / Ca tu să fii... Ce face să nu te risipești / În propriile-ți fapte și gîndiri? / Singele — acestei umbre e durerea. / Toată fericirea o uităm în viață / Ca și cînd n-ar fi fost, numai durerea “ Viața este comparată cu o corabie ce se „tot depărtează... / În urmă-ne rămîne fericirea, / Durerea-n veci noi o ducem cu noi.” Greaua întrebare pe care și-o pune în legătură cu poporul său este răscolitoare, este aici drama unei tulburătoare conștiințe, confruntate cu sine și cu alții, într-o prăbușire generală. Lirică și dramatică rostirea lui Decebal capătă valoare emblematică, mai dramatică decît rostirea lui Dan sau Ștefan din poemele lui Alecsandri — *Dan, Căpitan de plai și Dumbrava Roșie*.

„În van, copilul ș-a întinde mîna / Cea mică pe al mamei tinăr sîn / Și va-ntreba-o: «Unde m-am născut? / Și unde este tatăl meu... ș-unde / E țara mea... și unde se vorbește / Limba ce tu vorbești, căci n-o aud?... / Străină-i țara care îmi dă lapte, / Străin pămîntul care grîu îmi dă... » / Ce va răspunde-atuncea acea mamă? / « Sărman copil — tu patrie nu ai... / A fost odat-un împărat, va zice, / Un împărat ce-acum de mult e mort. / Acela ridică în bătălie / Poporul tău și țara — și-o pierdu... / Mult a trecut de-atunci, mulți ani de lacrimi, / Prin secolii trecem, popor exilat, / Fără de zei, fără de țară, fără / Ca loc s-avem unde să [punem] capul. / Oriunde sîntem, sîntem venetici, / Ș-astfel vom merge noi din țară-n țară / Pînă s-a șterge și-urma neamului.»“

Întrebîndu-se asupra cui o să cadă vina durerii unui neam întreg, răspunde hotărît: „Asupra-mi”. Văzînd în viață o minciună, un vis negru și strălucit, o deșertăciune a min-driei dar o durabilă, eternă durere, Decebal se întrece pe sine: „Ce-mi pasă ce-or vorbi? Eu fug de ei... / De vină-s eu c-am fost ca orice om? / De vină-s eu că am dorit mărire? / De vină-s eu c-am fost orbit, deșert / Cum este lumea-ntreagă?... Nu, nu, nu! / De-o mie de ori nu... Cine

mi-a spus / Că viața-i vis, că gloria-i minciună? / Cine mi-a spus c-o pulbere sîntem? / Ba mai puțin ca pulberea... o umbră". Rememorînd vremile de împlinire, cînd poezii și poporul îi cîntau victoriile — văzînd în toate o minciună, printr-o splendidă învocație, dar și imprecăție retorică, încearcă să se regăsească pe sine: „Chiar maica mea mi-a înșelat viața... / Poporul, timpul, toate îmi șoptiră: / Scoală-te, Decebal: tu vei fi mare! / Ei bine... dacă toți, toți mă-nșelără / De ce să nu-i fi înșelat și eu?... / I-am amăgit asupra victorii mele... / Asupra minții ș-a puterii mele... / I-am înșelat și i-am pierdut pe veci... / O minte, minte, mîrșavă unealtă / Care slujești ca inima s-onșeli... / Vrei să convingi că n-am pierdut nimica, / Că ce-am avut n-a fost nimic... Șireat-o, / E prea pe față șireția ta... / Prea simt în mine c-am pierdut o lume, / Că-n orice om ce l-am pierdut în luptă / O lume de speranțe-am îngropat..."

Finalul este dramatic: „Și-acum alerg dezmoștenit de tron-mi, / Un biet bătrîn sărac, necunoscut. / Unde-i mărirea lumii? Unde-i? / Care este? [Nu, e numai strălucirea / Unui vis negru care minte neființa.]"

Concluzionînd, ne oprim la aprecierea lui Petru Creția asupra personajului Decebal și asupra valorii operei: „Acest *Decebal* (s.n.) este o fantasmă poetică de rangul regelui Lear și este investit cu aceeași măreție și vehemență amară ca aceea a marelui zimbbru dacic fremătînd în puterea deplină a ceasului său. Cînd regele cel mai furtunos al dramaturgiei române devine umbra căruntă de aici cu glasul nu încă stins și frînt, însă pierdut sub cerul gol, cum însuși el este o umbră pierdută într-un deșert al istoriei, pierzania lui dă o și mai mare putere prezenței sale (din Înfruntarea). Iar poezia noastră cîștigă, atît de tîrziu, ceva care pe veci părea pierdut și va rămîne pe veci de neuitat." Căci, afirmă Petru Creția, în simbolică sa *Înfățișare* în care explică valoarea dramaturgiei eminesciene și motivează regretul pentru întîrzierea istorică de a fi publicată: „Acest volum apare cu o întîrziere de mai bine de un veac. El cuprinde partea cea mai împlinită și mai înaltă a operei (dramatice) a lui Eminescu, și el, Eminescu, ar fi trebuit s-o publice, în vremea ei, sub grija lui. N-a fost să fie așa, ceea ce a dat alt curs dramei istorice în versuri în cultura română.



Recomandăm să se citească și legenda *Traian și Dochia* a lui Gh. Asachi, considerată de G. Călinescu întiiul mit care „simbolizează constituirea însăși a poporului român”. (C.B.)

## DEMIURGUL

— personaj simbol —

*Luceafărul* de Mihai Eminescu

### V. Luceafărul

## DESPOT-VODĂ

*Despot-Vodă* (dramă în cinci acte) de Vasile Alecsandri

Despot-Vodă, personajul central al dramei cu același nume (1879) face parte din familia marilor personaje romantice ale literaturii universale. El își părăsește țara în căutarea gloriei. El însuși se definește cu mândrie un „pribeag din lume, un zvînturat străin...”

Fiu de pescar din Creta, purtat în zborul meu / Prin Spania, Lehia, Germania și Franța / Cu-a mea soție spada, cu sora mea speranța”, el este un aventurier atît de cunoscut în secolul al XVI-lea.

Despot e conștient de firea-i aventurieră, dar și de un destin pe care trebuie să-l urmeze și în care are încredere.

Ca orice personaj romantic, Despot este construit din contraste, fiind o personalitate puternică, — mai ales ambiția și setea de mărire îi determină toate acțiunile. Copleșit de propriu-i eu, pe care-l exaltă (în adevărate monologuri), Despot manifestă o hotărîre nestrămutată în setea-i de putere.

Ajuns în Moldova, el își expune planurile grandioase și o voință și o ambiție ieșită din comun: „Măriri, averi, putere / Aici sînt, partea celui ce știe — a zice: „Vreau!” „Eu vreau!... E timpul / O! Moldovo, uniți noi amîndoi, / să facem visuri, planuri și fapte de eroi”.

Planurile și ambițiile sale sînt nobile și cuceritoare, el se visează deschizător al luptei antiotomane: „Să ștergem umilinta din fruntea creștinească / Să liberăm Bizanța și patria grecească”.

Afișează cu mîndrie în văzul tuturor pretinsa lui descendență nobiliară. De aceea, aduce documente bine întocmite în sprijinul convingerii: „Priviți! Iată diploma lui în-suși Carol Quint / și gloriosu-i nume în litere de-argint!”

Ajuns în Moldova, se răspîndește repede zvonul „...Că-i o odraslă de neam prea strălucit, / Că-i domn de Samos, Paros și că-i în legătură / Cu împărații... că are întinsă-nvățătură. / Și limbă mlădioasă, o limbă ce-n curînd / Pe toți boierii tineri i-a fermecat pe rînd”.

Inteligent și diplomat, bun orator, curajos, perseverent și viclean, frumos la chip, Despot îi seduce pe toți. El se folosește de toate mijloacele pentru atingerea țelului său. Cu intuiție psihologică sigură, el face promisiuni potrivite tuturor celor de care are nevoie în atingerea scopurilor sale. Cu daruri scumpe și vorbe alese, o convinge pe Ruxandra, soția lui Lăpușneanu, că îi este rudă; castelanului Laski îi promite, în schimbul oștilor de ajutor pentru ocuparea tronului Moldovei, bogății; o seduce pe Carmina, soția acestuia, cu ideea de a o face doamna țării; pe Moțoc, lacom de averi, îl ademenește cu postul de prim sfetnic; pe Ana, fiica acestuia, o seduce cu o probă de curaj deosebită, pe nebunul Ciubăr, cu himera coroanei.

Promite reforme grandioase reușind să-i cucerească astfel chiar și pe cei mai neîncrezători; vrea să întemeieze o Academie la Cotnari. Despot este un spirit cultivat, un om de lume.

Trufaș și despotic, ignoră poporul, tradiția. De o mare mobilitate psihologică, el trece cu ușurință de la o stare psihică la alta, demnitatea și măreția fiind înlocuite cu joshnicia și lașitatea.

Rezistența și ascensiunea lui Despot amintesc de aceea a lui Ruy Blas (Victor Hugo).

Ajuns domn, el cade repede. Autorul îi subliniază greșelile.

Despot încalcă promisiunile făcute, nu se mai căsătorește cu Ana, supărîndu-l pe Moțoc, și nici cu Carmina, care îi mărturisește lui Laski adulterul său; mărește haraciul către



sultan, vrea să schimbe religia țării, introducînd luteranismul; nemulțumirea poporului crește pentru că a pus biruri grele. Prin toate faptele sale Despot devine un monarh absolut: „Eu port toată puterea, pe cap, pe braț, pe piept, / Puterea covârșește universalul drept“. Despot cade prin chiar însușirile lui, prin idealurile lui utopice, irealizabile pentru Moldova aceluși timp. El este înfrînt de rînduielile străvechi ale țării pe care nu le-a respectat. „Dar Despot cu păcatul a dat mîna frățească, / El rîde cu păgînii de legea creștinească, / Icoane și potire el le topește-n bani / Și vrea pe toți românii să-i facă luterani.“

Rămas singur, părăsit de boieri, de cei pe care i-a trădat după ce l-au ajutat, este răsturnat de popor, căci, „Conflitul fundamental, consacrat în teatrul istoric românesc, este nu între indivizi, ci între ambiția voievodului de o parte și rezistența tradiției și a corpurilor constituite pe de alta“ (G. Călinescu): „Ce lege? Vrerea mea!... Eu port toată puterea!“

Boierii, în frunte cu Tomșa, văd în Despot un spoliator și un papistaș ce trebuie înlăturat prin moarte, după obiceiul pămîntului. Tomșa îl acuză pentru trădarea țării: „Această țară te-a primit la piept / Tu, Despot, ai vîndut-o lui Ferdinand germanul, lui Sigismund polonul, lui Soliman sultanul, / la toți dușmanii care ți-au fost de ajutor!“

Despot este ucis de fanaticul Ciubăr, ca sub puterea unui destin implacabil. Dar el rămîne demn în fața morții, nu se teme, se simte copleșit de fatalitate, însă nu se umilește. Discursul pe care-l ține este impresionant prin noblețea idealurilor pe care și le-a propus: „Visînd neatîrnarea, vroît-am prin români / Să dau loviri de moarte dușmanilor păgîni. / Am vrut cu-al nostru paloș, frîgînd soarta-ncruntată, / Să scol creștinătatea pe-al ei mormînt culcată. / De mi-ajuta norocul s-ating visu-mi din zbor, / Aș fi numit de lume erou, liberator; / Dar nu ne-a dus destinul și timpul la izbîndă. / Și iată-mă, eu, Despot căzut azi la osîndă! / Așa lumea i deprinsă pe om a-l transporta: / Învingător, pe-Olimp!, învins, pe Golgota!... / Vreți moartea mea? ...Sînt gata! Ucideți!“

Gestul scoaterii însemnelor domnești este privit contradictoriu: de „o autentică grandoare“ — apreciază Șerban

Cioculescu; Al. Săndulescu consideră însă că gestul lui Despot „nu are acoperire psihologică, fiind pur teatral”.

Ciubăr nebunul exprimă esența căderii lui Despot: „Ai vrut să ucizi legea? ...Mori! Legea te ucide!”

„Prin Despot, spunea G. Călinescu, Alecsandri a creat un erou romantic, tipul uzurpatorului aventurier, în care pulsează patosul romantic, surprins într-o dramatică zbatere a firii lui contradictorii, între înălțare și cădere. Privit în evoluția teatrului românesc, personajul lui Alecsandri este o izbîndă, el rămîne un personaj viabil”. Drama lui Alecsandri „constituie un progres de adîncime neașteptat. Pe lîngă maturitatea tehnică, apare facultatea creației de oameni”. (M.P.)

#### DINU PĂTURICĂ

#### *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon

Nicolae Filimon își propune să contureze artistic o anumită categorie socială, caracteristică secolului XIX, și anume tipul ciocoiului, definit în „Dedicație” și „Prolog”.

Primele fiziologii fuseseră scrise, după model francez, de C. Negruzzi, I. Heliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, fiind un gen literar la modă.

În manieră fiziologistă, Filimon sintetizează esența morală și socială a tipului: „Ciocoiul este totdeauna și în orice țară un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită”.

Scriitorul își propune să urmărească în „deosebitele faze prin care el a trecut de la ciocoiul cu anterior și cu călămări la briu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiul cu frac și cu mănuși albe din zilele noastre”.

Prin romanul *Ciocoii vechi și noi* Filimon realizează doar ciocoiul din prima fază, „al timpilor fanariotici”, pe fundalul Bucureștiului aflat la finele epocii feudale și de avînt a burgheziei (1814—1825). Conflictul romanului este prefigurat chiar în „Dedicație”: „Vouă, dar, străluciți luceferi ai vicilor, care ați mîncat starea stăpînilor voștri și v-ați rădicat



pe verinele acestora ce nu v-au lăsat să muriți în mizerie"...

Deși personajele sînt construite în alb-negru, bune și rele, aceste forțe umane nu intră în conflict, ele avînd o existență paralelă.

Dinu Păturică va intra în conflict cu Andronache Tuzluc — ciocoi consolidat, în devenirea sa — ruinîndu-și propriul stăpîn. Scriitorul urmărește simultan efortul gradual spre parvenire, depus cu luciditate de eroul său, și ruina sistematică a postelnicului.

Povestea lui Dinu Păturică se conturează în cursul narațiunii, urmărind îndeaproape fișa fiziologică.

Tehnica portretistică este realist balzaciană.

Trăsăturile fizionomice dezvăluie trăsăturile intime, gesturile, mimica, vestimentația, interioarele vorbesc despre starea socială, nivelul economic și cultural al personajului.

Eroii sînt portretizați în capitole „speciale”; „cu desăvîrșită tehnică balzaciană este făcută prezentarea eroilor principali” (G. Călinescu).

În capitolul I, dedicat lui Dinu Păturică, scriitorul înregistrează în amănunțime trăsăturile fizice care implică trăsături morale: „scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, cu nas drept și cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană.”

Îmbrăcămintea lui Dinu Păturică vorbește de sărăcia sa, de condiția lui umilă: „îmbrăcat cu un anteriu de șamalgă rupt în spate”, ... cu picioarele goale băgate în niște inimi de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei”. Ca scriitor ce vrea să moralizeze, să îndrepte, Filimon previne cititorul asupra intențiilor personajului: „...trăsările feței sale lăsau să se vadă pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupă nu era decît planuri ambițioase”.

Filimon procedează ca un scriitor realist; prin descrierea îmbrăcămintei el fixează epoca și calitatea socială a personajului său.

Sub aspectul deplorabil al tînărului se ascunde însă o forță puternică, dominată de ambiție, de setea de a se înălța cit mai sus.

Fizionomia descrisă, „nasul drept și cu vîrful cam ridicat în sus”, este pentru scriitor indiciul sigur al unei trăsături morale de esență, ce-i definește eroul.

Antipatia scriitorului este evidentă. Trei trăsături sînt precizate de la început: viclenia (ochii), ambiția și mîndria grosolană. Portretul moral se va adînci și îmbogăți cu alte însușiri, pe măsură ce personajul va urca treaptă cu treaptă în drumul său de ascensiune și decădere.

Scriitorul urmărește în detaliu evoluția personajului, dezvăluindu-i trăsăturile diabolice. La început acesta îndeplinește treburi umilitoare: ca ciubucciu își freca stăpînul pe picioare, îl ajuta să se îmbrace, îi da de spălat, îi aducea dulceață, cafea și ciubuc. Lingușitor cu celelalte slugi ale boierului fanariot, „se silea să-ntreacă pe toți în zel și activitate”. Perseverent în atingerea țelurilor sale, el învață tehnica hoției de la alți servitori, fiind, pe rînd, de la ciubucciu, logofăt, sluger, pitar, și, în cele din urmă, sfetnic de taină al postelnicului.

Camera lui de ciubucciu, pe vremea primei slujbe la curtea postelnicului Andronache Tuzluc, pune în lumină modesta și umila condiție de la care pleacă Dinu Păturică. Descrierea camerei relevă grija scriitorului pentru amănuntul semnificativ: aici „se aflau un ibric colosal, o mulțime de ciubuce, feligene pentru cafea, chisele de dulceață; un lighean de argint, un mizerabil pat de scînduri.”

Dar Dinu Păturică nu este deloc dezolat de sărăcia camerei lui, ci, dimpotrivă, aruncînd „o privire rece și disprețuitoare, se simte mobilizat cu toată energia, sigur pe sine; deschizînd perspectiva planurilor sale: „Iată-mă în sfîrșit ajuns în pămîntul făgăduinței; am pus mîna pe pîne și pe cuțit”, arată și mijloacele pe care le va folosi: „curagiu și răbdare, prefecătorie și înșchinzarlîc și ca mîne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot”.

Construit în scop evident demonstrativ pentru a ilustra o categorie socială care îi repugnă, deci polemic, personajul — tip al ciocoiului — e fundamental negativ, de la început pînă la sfîrșit.

El va folosi un evantai larg de mijloace în spolierea stăpînului său: se va instrui în arta ipocriziei și intrigii, „aceste două mari mijloace ale parvenirii”. Conștient că-i trebuie cărți care să-i „subțieze mintea”, să-l învețe mijlocul de a se ridica „la mărire”, va citi cărți despre marii bărbați ai lumii cum ar fi „Comentariile lui Cezar”, operele lui Machiavelli.



Purtarea sa în relațiile cu servitorii, este nu numai ireproșabilă, dar știe să se facă „iubit și adorat de toate slugele”, fiind astfel desăvârșit în arta prefăcătoriei.

Dinu Păturică se dovedește și un maestru al disimulării, cucerind încrederea deplină a postelnicului Andronache Tuzluc: el îi sărută mîna, „cu cea mai mare umilință și făcu să cază din ochii săi de șarpe două lacrimi de acelea ce în aparență arată o inimă plină de recunoștință, dar în realitate nu sunt decît plînsul crocodilului prin care amăgește victima sa”.

Accentul scriitorului cade însă pe studiul și dezvăluirea fizionomiei ca expresie a stărilor interioare ale personajului: „Liber acum de povara simulării, începu a se preîmbila prin cameră cu pași rari și precipitați. Trăsăturile feței sale luară un aspect straniu, ce lasă să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-și vedea împlinite dorințele sale de atîta timp; cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă fața fizionomiei sale; apoi iar cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu iuteală la o feroasă și amenințătoare veselie”.

Utilizarea relațiilor amoroase și alianțelor în scopul parvenirii sale constituie o nouă etapă în ascensiunea sa fiindcă postelnicul era deja ruinat. Păturică își alege aliați pe măsură: pe chera Duduca, țitoarea postelnicului, stăpîna pe „arsenalul vicleniilor femeiești”, iubind „luxul cu deosebire”, punînd la cale, împreună, ruinarea sistematică a postelnicului.

Celălalt aliat, cămătarul, chir Costea Chiorul era și el pe măsura celorlalți; pentru el „a trămite la ocnă un nevinovat sau a fura... era totuna”.

Discursul lui Păturică rostit cînd ajunge vâtaf de curte al postelnicului, ilustrează că „ținta lui era să mănînce starea postelnicului înregistrînd toată averea acestuia sub pretextul stabilirii ordinei: „Voi pedepsi fără milă pe toți aceia ce vor căuteza să înșele pe boierul măcar cu o para”. Apoi inventariă totul, scoase pe sofragiu și pe stolul și puse în locul lor pe alții, aleși de dînsul după sprînceană”.

Folosește orice mijloace pentru a se îmbogăți prin ruina postelnicului: scoate funcțiile la mezat, vinde postul de ispravnic pentru județul Teleorman, astfel încît, ajuns vâtaf, „ospățul slugei întrecea în toate pe al stăpînului”.



folosind principiul „fă-te om de lumea nouă, să furi cloșca după ouă”.

În spirit realist balzacian, Filimon argumentează și susține starea socială a personajului, la care el a ajuns prin parvenire, descriind amănunțit camera de vâtaf a lui Dinu Păturică. În comparație cu cea de ciubucciu, camera de vâtaf relevă opulența, semnele boieriei sale. Tehnica aglomerării și a grijii pentru amănuntul sugestiv e menită să lumineze o anumită realitate concretă, să vorbească prin ea însăși (A. Martin): de la patul de scînduri cu o pătură, Dinu are acum „două pături turcești peste care puse saltele de lînă acoperite cu chilimuri vârgate de Idirné, pe perete atîrnă un covor de Brussa”, are și el o bibliotecă, iar felurile de mîncare sînt cele mai scumpe din „delicatețile gastronomice ale Orientului”.

Pe măsura derulării epice, și a urcării pe treapta parvenirii sociale și politice, se completează portretul moral al personajului.

Dinu Păturică îl ruinează pe Tuzluc cu metodă. Astfel, moșia Răsucita, viile din Valea Călugărească, moșiile Plinsurile și Chinuielile din sud de Buzău, toate sînt înghițite. Păturică ajunge sameș al hătmăniei, mare stolnic cu o casă în care se adăugau „toți paraziții Bucureștenilor”; căsătorit cu infernala chera Duduca, își rencagă chiar și părintele: „Dați-l afară pe brînci, ... „Eu nu am tată”.

Nimic nu-i repugnă în drumul ascensiunii sale, a setei de parvenire, nici măcar trădarea de neam și de patrie: în timpul mișcării lui Tudor Vladimirescu se angajează să-l trădeze pe Tudor în schimbul isprăvniceii a două județe (Prahova și Săcuieni).

Pentru a stoarce cît mai mult bir de la țărani (oierit, ierbărit, tutunărit, vînărit), folosește cele mai brutale metode și cînd sătenii nu mai aveau cu ce să plătească, „îi ungea cu păcură și îi lega de copaci, ca să-i înțepe viespele și țînțării, ... după ce-i sărăcea cu desăvîrșire, îi închidea în coșare, ca să nu poată reclama la stăpînire”.

Dominat de o ambiție nemăsurată, el visează, după ce obține rangul de mare stolnic și „funcțiunea isprăvniceii de străini”, să ajungă pînă în vîrfurile piramidei sociale, căci „ce folos ar fi avut avuția pentru dînsul, dacă i-ar fi lipsit acea pozițiune socială, care ar fi putut să-i deschidă ușile boierilor





celor mari și să-l facă egal cu dinșii". Orgoliul și vanitatea nemăsurată îl fac să viseze obținerea puterii politice, a celor mai înalte demnități ale țării, râvnind, mînat de aspirațiile sale nelimitate, la funcția de caimacan al Craiovei și chiar să fie domn.

Urcușul lui Dinu Păturică arată un personaj activ, deosebit de întreprinzător. Toată atenția scriitorului se concentrează asupra lui și a grupului de personaje care acționează împreună pentru doborîrea lui Tuzluc.

Plasîndu-le pe un fundal social realist, Nicolae Filimon își construiește personajele antitetic (procedeu specific creației romantice), în concordanță cu intenția, de a educa, opunînd personajele negative — Dinu Păturică, chera Duduca, chir Costea Chioru — personajelor pozitive — Gheorghe, Banul C., Maria.

De pe aceleași principii moralizatoare, scriitorul își sancționează ferm personajele, finalul spectaculos aducînd izbînda binelui.

„*Ciociul vechi și noi*” este primul roman tipologic, cu eroi complecși. Prin Dinu Păturică, tipul ciociului, al arivistului epocii zugrăvite de Filimon, scriitorul deschide drum romanelor lui Duiliu Zamfirescu și Ion Marin Sadoveanu, care completează seria tipologică a arivistului.

„Prin temă, *Ciocii vechi și noi* e un mic roman stendhalian (bineînțeles fără filiațiune directă și fără luciditate analitică), iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. (...) Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete și exploziile ambiției. Oricît de enormă ar fi comparația, Păturică nu e un simplu și vulgar vînător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții. (...) Esențialul este că toată energia lui Păturică rămîne intactă, aspirația lui la înălțare neavînd nici o oprire. Dinu Păturică e frumos, e în stare să capteze repede simpatiile, ipocrit cu precocitate și onctuos. E inteligent și iubitor de a se instrui (...) Și intelectualitatea la el nu e o simplă poză” (G. Călinescu).

Eroul lui Filimon rămîne un personaj de referință, căci după aprecierea lui G. Călinescu „nu este în literatură noastră, pe măsura deplasării orizontului, un erou cu acte mai solide de stare civilă decît Dinu Păturică”. (M.P.)

## DIONIS

— personaj fantastic —

*Sărmanul Dionis* de M. Eminescu

Meritele lui Eminescu nu se înscriu doar în sfera creației poetice, ci și în aceea a prozei. El este cel care inaugurează la noi proza filozofică și fantastică (*Sărmanul Dionis*, *Umbra mea*, *Avatarii faraonului Tlă*), este creatorul basmului cult (*Făt-Frumos din Lacrimă*) și al prozei de inspirație socială (romanul *Geniu pustiu*). Proza erotică este și ea reprezentată prin *Cezara* și *La aniversară*.

În ce privește nuvela, mergînd pe drumul deschis cu succes de Costache Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanul*) și continuat apoi de Slavici, Eminescu creează nuvela *Sărmanul Dionis*, reprezentativă pentru proza sa, pe care o citește la cenaclul „Junimea” în septembrie 1872 și care, deși fusese primită cu neînțelegere, va fi publicată în „Convorbiri literare” la sfîrșitul lui 1872 și începutul lui 1873.

*Sărmanul Dionis*, în care se face simțită reflectarea subiectivă asupra lumii, reunește o serie de teme tipic romantice existente și în literatura universală: natura, iubirea (indisolubil legate de Eminescu), precum și condiția omului de geniu. De fapt, epitetul „sărman” din titlu se referă tocmai la acest fapt; epitetul simbolizează eșecul încercării spirituale a lui Dionis (Dan) și nu condiția materială a eroului.

Dionis este un tinăr copist, care, deși se trage dintr-o familie de aristocrați, are o situație materială precară. Este crescut de mama sa cu prețul unor mari sacrificii.

În această nuvelă, unde filozofia se îmbină cu literatura (prima devine pretext pentru cea de-a doua), Dionis, înzestrat cu o capacitate de înțelegere ieșită din comun, apare ca un om cu vădite înclinații spre meditația filozofică. Și, pentru că speculațiile filozofice nu îi sînt suficiente, apelează și la învățăturile lui Ruben, la cartea de astrologie împrumutată de la Riven. Astfel, într-o seară ploioasă și rece se cufundă în descifrarea acestei cărți, dar la un moment dat lumînarea se consumă, iar el continuă să citească la lumina lunii. Acum vede chipul îngereșc al unei fete la fereastra casei vecine, dar acest chip va dispărea curînd în întuneric.



Drumul spre absolut este precedat de împlinirea spre iubire.

Pentru a putea descifra cartea, Dionis se întoarce în timp pe vremea lui Alexandru cel Bun sub chipul călugărului Dan, elevul dascălului Ruben. De altfel, spațiul și timpul sînt coordonatele fundamentale ale nuvelei.

La îndemnul umbrei sale, Dan (Dionis) purcede la o călătorie cosmică în lună, alături de iubita sa, Maria, fiica spătarului Mesteacăn. Spațiul selenar satisface exigențele eroului, dar, pentru că și aici fericirea este relativă datorită triunghiului în care se află ochiul de foc și proverbul scris într-o arabă străveche, Dan încearcă să dezlege această enigmă; îndrăznește chiar să se considere părintele Universului, însuși Dumnezeu („Oare fără s-o știu nu sînt eu însuși Dumnezeu...”), fapt care îi aduce prăbușirea, întoarcerea la condiția telurică; cunoașterea absolutului nu este posibilă.

Trezindu-se, Dionis își dă seama că, de fapt, adormise într-o grădină. După ce se deșteaptă din nou vede la fereastră casei de vizavi o fată ce corespunde celei din vis. Îi trimite o scrisoare în care îi mărturisește pasiunea pentru ea, apoi se îmbolnăvește. Este îngrijit de tutorele Mariei, după care se căsătorește cu aceasta, căsătoria fiind văzută ca o împlinire a unei iubiri, a unei existențe umane.

De fapt, Dionis, căruia i se răpesc tabloul și cartea pentru a fi împiedicat să mai aibă o nouă experiență, este un om de geniu care aspiră spre absolut, însă, avînd revelația imposibilității atingerii acestui absolut, el trăiește o adevărată dramă.

Nuvela se structurează pe ideea îndrăzelii de a cunoaște.

Călătoria siderală a personajului excepțional, care acționează în împrejurări excepționale (aceste împrejurări constituind substanța lirică a nuvelei), este o încercare de a-și depăși condiția telurică. Din Lună, Dan (Dionis) vede pămîntul ca pe un bulgăre negru și neînsemnat, imperiile sînt niște „fărămături”, iar oamenii, niște vietăți minuscule în comparație cu imensitatea Universului, această idee fiind prezentă și în *Scrisoarea I*: „Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul”. Pe această planetă, Pămînt, o planetă a meschinăriei, a unor lungi șiruri de crime, Dionis

(Dan) se răzbună, transformînd-o într-un mărgăritar albastru pentru salba iubitei.

Personaj romantic, ca și celelalte personaje ale nuvelei *Dionis*, care își duce existența într-o cameră cu pereții umezi și plini de mucegai, este nevoit să accepte realitatea potrivit căreia își poate atinge idealul doar parțial și aceasta numai prin iubire, care în plan terestru înseamnă creație.

Portretul său fizic se încadrează în tiparele romantice: este de o frumusețe demonică, cu părul negru, „pré lung care curge în vițe pe spate”; ochii îi sînt de o adîncime tulburătoare, iar fața copilăroasă poartă în același timp amprenta maturității. Se poate spune că *Dionis* ar putea fi și o proiecție a poetului.

Pe Maria, făptură angelică, serafică, o caracterizează direct și foarte plastic: „un înger blond ca o lacrimă de aur, mlădioasă ca un crin de ceară”. Ruben este și el de o „frumusețe antică”.

În ce privește arta narativă, în cazul nuvelei *Sărmanul Dionis*, sîntem puși în fața unei narațiuni fantastice în care întîmplările nu sînt cele ale unei „realități” imediate, ci ale unei realități care se opune celei adevărate. Prin urmare, fantasticul poate fi definit ca o categorie estetică manifestată ca o dezordine într-o ordine dată. Ca exemple de întîmplări fantastice putem da călătoria astrală efectuată în vis (visul, ca și reveria romantică, transmigrarea sufletelor, noaptea, viețuirea pe o altă planetă sînt motive romantice); cele trei ipostaze ale lui *Dionis*: *Dionis*—*Dan*—*Zoroastru* și cele ale lui Ruben: dăcălul Ruben — anticarul Riven; transformarea Terrei într-un mărgăritar.

Dar în strînsă legătură cu narațiunea fantastică se află descrierea, care ocupă în nuvelă un loc important. Încă de la începutul nuvelei se realizează plasarea într-un cadru romantic prin descrierea străzilor noroioase, a cafenelelor mizere, a atmosferei sumbre în general. Apoi, Eminescu descrie universul pe care *Dan*—*Dionis* și l-a creat pe Lună: a pus „trei luni și doi sori în adîncimea albastră a cerului” din șirurile de munți și-a făcut un castel. Este descrisă și camera lui *Dionis*, descriere care contribuie la caracterizarea personajului: „...era o cameră naltă, spațioasă și goală”, ai cărei pereți erau acoperiți cu mucegai, pe patul făcut din cîteva scînduri era așezată o „plupumă roșie”, în fața patului se



afla o masă, iar pe jos erau întinse cîteva sute de cărți grecești.

Stilul este solemn, vocabularul cuprinzînd atît arhaisme, cît și neologime.

Deși „poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator”, afirmă T. Vianu, în *Arta prozatorilor români*, menționînd între proze *Făt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara*, *Geniu pustiu*, remarcă faptul că din condeii poetului au căzut: „Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti” și că aceste noi valori „își află aci începutul drumului prin lume”.

Analizînd diferitele aspecte stilistice ale prozei Eminesciene și cu precădere pe cele specifice nuvelei *Sărmanul Dionis*, Tudor Vianu reține printre particularități: caracterul fantastic al povestirii — „pictura fantastică a realității”; caracterul fantastic și vizionar, arhitectonica fabuloasă, barocă, cu simboluri care-i dau „adîncimea unei vieți morale”; imagini auditive; arta portretului; arta descrierii — comparații morale „adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură de caracter văzută printr-una spirituală; în felul acesta „comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești”.

Eminescu este socotit mare artist în ceea ce privește zugrăvirea „vastelor perspective, panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus” (peisajul lunar, fantezia lui *Dionis*).

„Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu — remarca T. Vianu — n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate: un joc obișnuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sunt de căutat în acele pagini al *Sărmanului Dionis*”. (C.B.)

## DOCHIA

— personaj mitic —

### *Dochia și Traian de Gheorghe Asachi*

Dochia este eroina unei legende românești, legendă considerată de către G. Călinescu, mitul etnogenezei.

Păstorița, fiică a lui Decebal, este urmărită de Traian și, împreună cu oile sale s-a prefăcut în stîncă. Stîncă este localizată, geografic, în apropierea muntelui Ceahlăul, „Sub muntele Pion, în Moldova”.

Asachi plasează astfel legenda între Piatra Detunată, la al Săhastrului Picior, unde se poate vedea o stîncă și care a fost fată „De un mare domnitor”.

Lăcaș cumplit unde zboară vulturul, răsună de cîntecul amorțit al acelei doamne care este Dochia, cu „zece oi, a ei popor, / Ea domnează-n viziunie / Peste turme și păstori”. Frumoasă și deșteaptă „la minte” neșemănîndu-i nici o „giună” și „Vrednică de-a ei părinte / De Decebal, ea era”. Împilarea Daciei de către fiul Romei „cel mărit”, nu a putut aduce scăparea ei. Astfel, Traian învingătorul este subjugat de frumusețea ei, se-nchină, / Se subjugă de amor”. Dochia nu se lasă amăgită, își preface haina aurită în haină de casă „șăiag” iar „schiptru” în „toiag” — pentru a-și ascunde identitatea. Refuză chemarea lui Traian-împăratul și cu grai fierbinte îl imploră pe Zamolxis, părintele ei să n-o părăsească. Așa încît atunci, Cînd întinde a sa mîna / Ca s-o strîngă-n braț, Traian, / De-al ei zeu scutită, zîrca / Se preface-n bolovan”.

Stîncă pietroasă ca o icoană, nu încetează însă a iubi, ceea ce face ca din al ei plîns să se nască ploaie „Tunet din al ei suspin”. Avînd ursita ei care o priveghează, adeseori, Dochia „Preste nouri luminează / Ca o stea pentru păstori”. Se realizează un frumos portret fizic și moral, din care se desprind trăsăturile dragostei de pămîntul natal.

Invocarea lui Zamolxis — zeul suprem în religia geto-dacilor — are attribute profetice și ocrotitoare pentru Dochia.

În drama *Decebal* de M. Eminescu — Dochia este nepoata fostului rege Diurpaneu. După informațiile lui Petru Creția, genealogia este imaginară.



Și la M. Eminescu, Dochia, vară primară a lui Boris (principe dac), are restul de a pregăti în tratarea dramaturgică „împetrirea”. Desigur, în dramă se conturează ca personaj, aici, în legendă ca portret-simbol. Dochia, văzută ca o zână în ambele opere, reprezintă fața antitetică a lui Decebal: „chipul Dochiei, întors către Roma ca spre un principiu de depășire a violenței nimicitoare a istoriei, ca spre o stabilitate și ordine superioară” (Petru Creția) și durerea vieții pe care n-o poate depăși.

Sint de reținut expresiile vechi arhaice, populare, fără însă a îngreuna înțelegerea. Se folosesc comparații, metafore, epitete. Ritmul este trohaic, specific poeziei populare. A constituit un motiv de inspirație pentru M. Eminescu în *Decebal*. (C.B.)

#### DOCHIA

— personaj mitic —

*Decebal* de Mihai Eminescu

V. Decebal

#### DOAMNA T.

*Patul lui Procust* de Camil Petrescu

Prin acuitatea intelectuală și puterea de creație, Camil Petrescu rămâne în literatura română cel mai de seamă romancier aналist al lucidității și autenticității.

Scriitorul își numește romanul *Patul lui Procust*, în sul solul primei pagini, „dosar de existențe”.

Preocupat constant de teoretizarea actului creator al literaturii, el a adus contribuții novatoare în poezie, în tehnica romanului și a teatrului românesc. Concepția sa cu privire la literatură (artă, în general) este cuprinsă în numeroase articole, studii, dar mai ales în conferința „*Noua structură și opera lui Marcel Proust*, apărută în volumul *Teze și antiteze*. Camil Petrescu fixează o estetică modernă a romanului românesc; sincronizarea literaturii cu filozofia și psihologia epocii; arta — mijloc de cunoaștere (Bergson — „cunoașterea absolută e posibilă și e de natură psihologică”, nu putem

cunoaște nimic absolut decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine"); autenticitatea („singura realitate pe care o pot povesti... este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic"); luciditatea („cîtă luciditate atîta conștiință, cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă"); narațiunea la persoana I („eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîii); anticalofilismul („Am avut întotdeauna convingerea (...) că „meseria", „meșteșugul" sînt potrivnice artei", „Stilul frumos, doamnă, e opus artei...") — *Patul lui Procust*, în subsolul paginilor

„*Patul lui Procust* e întîiul roman românesc care conține o poetică exprimată" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*). O garanție a autenticității, unui fapt sufletesc o dă reala lui trăire. De aceea, în subsolul romanului, sînt aduse mărturii directe, procese verbale reprezentînd, de fapt, un alt roman, complementar primului. Autorul nu este numai organizator al „dosarului de existențe" (*André Gide*, creatorul „dosarelor de existență"), ci și protagonist al romanului, urmărind autenticitatea trăirii în conștiință a sentimentelor și faptelor obișnuite. De aceea, „trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus", adică oameni superiori, care au „o bogăție lăuntrică, o înflorire a sensibilității". (Așa sînt Ștefan Gheorghidiu, Fred, doamna T., Ladima.)

Dar Jurnalele și documentele personajelor, deși „autentice" (în sensul dat termenului de Camil Petrescu), nu sînt reale, ci ficțiuni, așa cum precizează însuși prozatorul: „E de prisos să mai atragem luarea aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură...". Acest „dosar de existențe, se înțelege de la sine, este închipuit tot, și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele".

*Patul lui Procust* e o „formă de garantare a autenticității realității și impresiilor înrîurită de Stendhal și de Gide, creatorii „dosarului de existențe" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II).

Dacă în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, naratorul-personaj era o singură conștiință, care filtra evenimentele, în *Patul lui Procust* tehnica e complexă. Camil Petrescu lărgeste sfera de observare a realității prin prezen-



țarea unor mărturii deosebite, fiind astfel un „perspectivist” (T. Vianu, *Arta prozatorilor români*).

Romanul se compune din două confesiuni ale unor personaje deosebite privind același eveniment: trei scrisori ale doamnei T. către autor și jurnalul lui Fred Vasilescu (în care sînt incluse și scrisorile lui G.D. Ladima către Emilia), un epilog povestit de Fred, un alt epilog povestit de autor. Prin notele din subsolul paginilor, autorul explică textele, el cunoscîndu-i pe Fred și pe doamna T. Perspectiva narativă se realizează prin prisma personajelor (Fred Vasilescu, G.D. Ladima, doamna T., Emilia Răchitaru, Penciulescu, Cibănoiu, procurorul, prieteni sau cunoscuți), dar și prin prisma autorului — protagonist și el, care își expune ideile cu privire la literatură în subsolul paginilor. Deși relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic, împletindu-și destinele: doamna T. — Emilia; Fred — Ladima.

*Patul lui Procust* este un roman citadin, erotic, cu eroi-intelectuali intransigenți cu propria conștiință. Personajele se definesc, în esența lor, prin neputința de realizare prin comunicare (pe plan erotic și în planul existenței sociale); ele au o existență paralelă.

Ca „dăsar de existențe”, romanul nu are un personaj principal. Cele mai multe personaje sînt nenominalizate. (Doamna T., D., X), numele lor integral îl aflăm pe parcurs (subliniindu-se relativizarea). Personajele sînt plasate pe fondul vieții politice, literare și financiare ale anilor 1926 — 1928, într-o zbatere lucidă, de neîmplinire. Destinul eroilor justifică titlul romanului, metaforă semnificînd nepotrivirea.

Finalul romanului rămîne deschis, pentru că „omul și lumea pot fi privite de o mie de ochi deodată, dar ele rămîn esențial neexplicate” (N. Manolescu, *Arca lui Noe*).

*Doamna T.* (Maria Mărescu) suferă cel mai puțin din procesul de relativizare. Ea ni se dezvăluie din propriile-i scrisori adresate autorului din jurnalul lui Fred Vasilescu și din epilogul al doilea, consemnat de scriitor. Prin frumusețe interioară, sensibilitate, utilizînd analiza și introspecția, mijloc de cunoaștere a propriilor trăiri, dar și a celuilalt (D., X.), doamna T. se distinge prin aceste întoarceri înăuntru, relevîndu-ne, pe numeroase pagini, vibrația interioară, fine-

tea observației și dramatismul trăirii lucide. Toate acestea îi dau o aură de idealitate.

Ea este o cerebrală, „frumusețea și atracția sexuală exercitată de doamna T. sînt rezultatul unei bogate vieți interioare, sînt „gîndire adevărată” (Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*).

Din notele de la subsolul paginilor aflăm că scriitorul o cunoaște, „îi propusese să apară pe scenă”, crezînd că avea „posibilități de mare artistă”, alcătuiindu-i un portret minunț: „Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (cînd cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternînd o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice... Ca fizic, era prea personală ca să fie frumoasă, în sensul obișnuit al cuvîntului.”

N. Manolescu explică drama erotică a doamnei T. și a lui Fred Vasilescu, un cuplu format din personaje superioare, care trăiesc o iubire frenetică, devorantă, cu luciditate — prin vanitatea eroilor.

Un alt portet relevă feminitatea deosebită a doamnei T.: „De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mîngieri de violoncel, care veneau nu — sonor — din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adîncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameteți calde și reci”.

Insignifiantul D., îndrăgostit de doamna T., vede în ea femeia de excepție, iubită de toți bărbații.

Ladima oferă și el o imagine a Mariei T. Mărescu în scrisoarea sa de adio.

Pentru Fred ea este unică. El este conștient că ea reprezintă femeia vieții lui, de care fuge mereu, ascunzîndu-i adevăratul sentiment pe care-l trăiește.

Femeie cultivată, fină, intelectuală, este, cum ne spune scriitorul, „o cititoare de romane”. Proprietară a unui mic magazin de mobilă, cu gust pentru artă, întilnește la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubește de mulți ani, fără speranță. Doamna T. iubește la rîndul ei, tot fără speranță, pe X (Fred Vasilescu), care însă o evită, inexplicabil (acestea le aflăm dintr-o scrisoare a doamnei T.). Se întilnesc întîmplător în tren, doamna T. singură, X însoțit de o altă femeie. Scrisoarea dezvăluie neliniștea, vanitatea rănită,



pe care se străduie să și le ascundă cât mai bine, arborind indiferența. „Era în mine o durere amorțită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de alți autori de maxime și de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aș încerca vreodată să-mi câștig prețul în ochii lui X”.

Autorul revine insistent asupra trăsăturilor ei intime și de esență care o individualizează, subliniindu-i farmecul insolit și superioritatea: „acea permanentă tensiune intelectuală”. De obicei era „absolută și gânditoare, înregistrând interior și lin cele mai mici nuanțe ale clipei”. Iubirea a transfigurat-o, ca și pe Fred, trăind și simțind la cotele cele mai înalte ale lucidității și sensibilității interioare sentimentul deplin și devorant al iubirii: „niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo câteva luni după începutul iubirii noastre, când părea exasperată de iubire. Frumusețea ei avea în ea ceva absolut nepămîntesc, transfigurat”.

Scrisorile doamnei T. în care își povestește iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l, cu discreție, X) arată o capacitate puternică de iubire, „amestec de luciditate și febră”, caracteristic eroilor lui Camil Petrescu. (M.P)

#### DOMNIȘOARA CHRISTINA

— personaj fantastic —

*Domnișoara Christina* de Mircea Eliade

*Domnișoara Christina* — roman fantastic și erotic, a apărut în anul 1936.

Eugen Simion, motivează în *Postfața* la *La umbra unui crin* — *Proză fantastică* — V (Editura Fundației Culturale Române, București, 1992) reluarea unui plan din 1980, a lui Mircea Eliade de a publica cele 24 narațiuni fantastice, de la *Domnișoara Christina* la *La umbra unui crin*, scrise între 1936—1982.

Tot în postfața menționată, Eugen Simion face unele precizări interesante în legătură cu multiplele axe și nivele

stilistice ale receptării prozei lui Mircea Eliade de către critica din deceniul patru. Sint menționate astfel două asemenea dimensiuni: „una realistă (*Isabel și apele diavolului*, *Maitreyi*, *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* etc.), alta inițiatică, fantastică, mitică (*Domnișoara Christina*, *Secretul doctorului Honigberger*).

Fantasticul la Mircea Eliade oscilează între două tipuri de simboluri: unul folcloric (*Domnișoara Christina*, *Șarpele*), altul indic (*Secretul doctorului Honigberger*, *Noaptea la Serampore*), deși uneori, după precizarea criticului, numai cadrul rămâne exotic.

Precizăm că *fantasticul* — categorie a esteticii, se definește ca produs al imaginației sau fanteziei și reprezintă trăsătura caracteristică a literaturii antice (poemele homerice, legendele mitologice), a unor creații populare, cum este cazul basmului, a literaturii științifico-fantastice. Cultivată mai mult de romantici, literatura fantastică își leagă numele de Ernst Theodor Hoffman (1776—1822) — scriitor și compozitor romantic german, care în scrierile sale cultivă fantasticul (basme: *Urciorul de aur*, *Spărgătorul de nuci și regele șoarecilor*; nuvele: *Maestrul Martin butnarul și calfele sale*; romane: *Elixirele diavolului*, *Părerile despre viață ale motanului Murr* etc.).

Ca particularități ale fantasticului în literatură menționăm: noi dimensiuni ale timpului și spațiului, ritm special în succesiunea momentelor, plasmuirea personajelor.

În literatura română, elemente fantastice pot fi identificate la: B. Șt. Delavrancea, G. Coșbuc, Al. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, V. Voiculescu, I. Vineanu. Caracteristic fiind fantasticul lui Cezar Petrescu, Gala Galaction, Panait Istratie, Mircea Eliade. Eugen Simion precizează: „Știința lui Mircea Eliade este de a strecura într-un text totdeauna limpede astfel de simboluri care pun spiritul nostru să vadă prin lucruri și să-și cîntărească filosofic gesturile. Filiația ce se poate stabili în cadrul literaturii române duce, în cazul lui, la Eminescu și la formula *fantasticului metafizic*. Deosebirea este că Mircea Eliade evită să facă din personajele sale niște filosofi sau visători metafizici, preferînd oamenii cei mai banali cu putință și, în altă ordine, că prozatorul modern e interesat mai mult de manifestarea miturilor decît de putința omului de a egala, prin creație, divini-



tatea. Eliade desparte, apoi, definitiv *fantasticul de poezie* în înțelesul literar imediat, textul său se supune cu severitate demonstrației epice. În felul acesta proza fantastică a lui Mircea Eliade ne apare scăldată de lumina unei spiritualități reflexive, fără a fi totuși copleșită de erudiție mitologică și uscată de speculație. Ea a dat fantasticului românesc nota mai sistematic intelectuală *cei lipsea*" (*Scriitori români de azi*, II, Editura Cartea Românească, București, 1976).

Avînd ca motive principale pe cele ale strigoiului și zburătorului, asemenea ca în *Luceafărul* lui Eminescu și în *Riga Crypto și lațona Enigel* a lui I. Barbu, eroii trăiesc drama imposibilei realizări a iubirii între ființe care aparțin unor lumi diferite.

În nuvela lui Mircea Eliade, cea care încearcă atingerea absolutului este femeia — *Domnișoara Christina*, care de pe *celălalt tărîm* încearcă aventura destinului cu *Egor*. — reprezentînd tărîmul vieții, al muritorilor. Pe punctul de a-și exercita influența malefică, nefastă asupra lui Egor, aventura eșuează.

La conacul familiei Moscu, din Cîmpia Dunării, se întîmplă lucruri extraordinare, cum ar fi: pieirea peste noapte a vitelor slăbite, a servitorilor; Simina, fetița cea mică se comportă ca o mică vrăjitoare; Sanda, fata cea mare și doamna Moscu au stări ciudate; oaspeții care sîsesc la conac: pictorul Egor Pașchievici și arheologul Nazarie (simboluri ale imaginarului și rațiunii) simt o atmosferă apăsătoare. Sanda, fiica mare a doamnei Moscu, studentă la București, este îndrăgostită de Egor, drept pentru care îl și invitase la conacul mamei ei — văduvă. Conacul era însă bîntuit de o *strigoaică*, domnișoara Christina, sora doamnei Moscu, omorîtă în timpul Răscoalei din 1907.

După cină, Egor și Nazarie, în timp ce stau de vorbă în camera lui Egor simt prezența unui strigoi ce umblă fără a fi văzut. Într-un moment de mare groază care-i încearcă pe cei doi, sorbiră din paharele de coniac, pentru că nu era ușor: „Să simți cum cineva se apropie de tine și se pregătește să te asculte cineva pe care nu-l vezi, dar a cărui prezență o simți în bătaia singelui „și o recunoști în sclipirea ochilor vecinului tău...”

Simina, care deținea o forță specială, insistă ca Egor să fie lăsat singur. Așa a avut loc a doua întâlnire a celor doi, de data aceasta în camera Christinei, cameră în care exista un splendid tablou al acesteia pictat de celebrul Mirea, Simina accentuând parcă atmosfera apăsătoare, prin ceea ce spune: „...Dar lui tanti Christina i-ar place să mai fie o dată pictată...” Pictorul Egor cade pradă pasiunii erotice a domnișoarei. Christina apărându-i din nou în vis, somnul devine un coșmar și din toți ce-i care-i apar în vis Christina domină.

Însetată de iubire, capătă înfățișarea unui zburător, dar feminin, care, ca și strigoiul, apare noaptea.

Așadar, apărind în odaia lui Egor, recunoscând fiecare obiect, într-o lumină ciudată „care nu era nici de zi, nici lumină de lampă”, Christina se manifestă nu ca „nemuritoare și rece” ci însetată de aventură, de dragoste: „— De când te aștept, șopti din nou domnișoara Christina, de când aștept un bărbat ca tine, un bărbat frumos și tânăr...”

Apropiindu-se de Egor, acesta simți „un insuportabil parfum de violete” și, încercând să se dea un pas înapoi, Christina „îl apucă de braț reținându-l, îi spune: „— Nu fugi de mine, Egor...” Și notează scriitorul: „nu-i era teamă că stă de vorbă cu o moartă, ci îl stînjenea apropierea ei prea caldă, parfumul prea puternic de violete, răsufierea atît de feminină”.

Prin dialogul celor doi se realizează o splendidă caracterizare a celor două personaje: prin vorbire, gestică, imagini olfactive, scriitorul dovedindu-se a fi un mare creator de atmosferă și un subtil psiholog. Iată portretul lui Egor, surprins de Christina: „— Ce frumos ești, ce palid (...) Ce frumos ești când zîmbești...” Christina se apropie de pat, îl privește lung pe Egor, părînd că „se luptă cu sine, că încearcă să-și stăpînească o pornire oarbă puternică. Își mușcă buzele.” Iată și reacția muritorului: „Egor începea să se mire că stă atît de liniștit alături de o moartă. Dar continuă: „ce bine că toate lucrurile acestea se întîmplă în vis...”

Prin detaliile din următorul fragment completăm portretul Christinei, dar și pe cel al lui Egor: „Își scoase alene o mînușă și o azvîrli peste capul lui Egor, pe mîsuța de alături. Mirosea acum mai puternic a violete. Ce gust prost,



să te parfumezi într-un asemenea hal... Simți deodată o mână caldă mângâindu-l pe obraz. Tot sîngele i se scurse în vine; căci senzația acelei mîini calde — și totuși de o căldură nefirească, inumană — era îngrozitoare. Egor voi să strige de teroare, dar nu mai găsi nici o forță, glasul i se stinse în gîtlej”.

Prin intervenția obsedantă Christina încearcă să-l liniștească: „— Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai...” Parfumul de violete, mănua aruncată, rostirea versurilor din *Luceafărul* eminescian — poetul favorit al Christinei sînt dovezi ale planului concret, plan care de fapt generează fantasticul, dînd senzația existenței personajului din vis. Versurile sînt rostite „melodios, mai ritmat”, întărind ideea iubirii unui muritor: „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde / Și ochi mari și grei mă dor, / Privirea ta mă arde...”

Astfel, Christina: „Vorbea încet, rar, uneori cu multă melancolie în glas. Îl privea nesățioasă, înfometată. Și totuși în ochii ei sticloși se aduna cîteodată o umbră de infinită tristețe.” Avertizîndu-l să nu-i fie teamă de ea, Christina rostește și mai obsesiv: „Cu tine mă voi purta altfel... Sîngele tău mi-e prea scump, dragul meu... De aici, din lumea mea, eu voi veni în fiecare noapte la tine... Să nu-ți fie teamă, Egor, să crezi în mine...”

Refuzînd iubirea, iese din transă. După ce descoperă sîngele care „clocotește” în rana Christinei, Egor își confirmă ideea că partenera sa este moartă și se produce ruptura definitivă, nu înainte ca domnișoara Christina să rostească un soi de blestem: „Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tinăr, ducînd în mormînt șuvița asta de păr...”

Trezindu-se din halucinație, Egor răstoarnă lampa, producînd un mare incendiu la conac. El rupe pictura cu portretul Christinei făcut de Mirea. În pivniță o găsește pe Simina lipsită de vlagă, culcată pe pămîntul pe care l-a răscolit cu unghiile și, potrivit tradiției, populare, înfige un fier de plug în „trupul Christinei”, sub obsesia unui glas care-l strigă: „— Egor!... Egor!...” „Întoarse ochii. Nu era nimeni. Rămase singur, pentru totdeauna singur. Niciodată nu o va mai întîlni, niciodată nu-l va mai tulbura

parfumul ei de violete, și gura insingerată nu-i va mai sorbi răsuflarea...”

Christina se definește din perspectiva unei distincții, rafinement, melancolie, -- privire sticloasă, mină caldă, tristețe în ochi, admirație, iubire, tandrețe, dar și o oarecare ambiguitate între vampiric și erotic. Celălalt erou, Egor, trăiește o experiență tragică, dramatică, pentru că tragismul are două surse: depășirea limitelor spre absolut și pedepsirea eroului — ca în cazul lui Dionis, și nedepășirea acestor limite, care te face să nu mai fi om.

Dacă Pompiliu Constantinescu vede în *Sărmanul Dionis* „o intuiție metafizică a lumii concretizată într-o poveste cu multe ascunzișuri spirituale”, pentru „Domnișoara Christina este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă și mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiții, aș zice mai degrabă în jurul unei febre. D. Eliade a pornit de la o temă folclorică: existența strigoilor, care terorizează pe cei vii cu prezența lor, le stoarce vlaga, modificându-le planul realității, înlocuit cu al unei ficțiuni de o forță halucinantă. Blestemul se poate înlătura, printr-o practică de magie, bunăoară înfigînd un cuțit în inima mortului, spre a ucide fantoma. În schema dată a unui simbol, romanul *Domnișoara Christina* se organizează lucid, se configurează tehnic, misterul e dozat cu abilitate, iar la sfîrșit, ceea ce era de demonstrat se demonstrează cu exces. Pictorul Egor, arheologul Nazarie, doctorul Panaitescu, oameni normali pînă la refuz, se văd învadați de spectre, se lasă convinși de lumea de dincolo de simțuri, sunt terorizați cîteva zile la un conac boieresc de umbra domnișoarei Christina, ucisă în timpul revoltei din 1907, dar neconținut prezintă în viața familiei, a d-nei Moscu, sora ei, a Sandei și a Siminei, mătușa lor, al căror destin îl conduce cu o voință demonică. Numai cînd Egor se scutură de vraja care începuse să-l răpuie și pe el, înfigînd un fier în inima strigoiului și incendiînd conacul, încetează, și magia își împlinește cercul.

D. Eliade a izbutit să realizeze exact ceea ce și-a propus, iar dacă și-a propus mai mult (ceea ce s-ar părea uneori), atunci dincolo de filmul puțin american al povestirii de groază din *Domnișoara Christina* trebuie să înțelegem o răzbunare a instinctelor obscure, ancestrale ale unor intelectuali asupra



rațiunii. Și în acest caz ne aflăm tot în fața unei teme literare."

Sorin Alexandrescu fixează dimensiunile fantasticului lui Mircea Eliade: „Fără a încerca o situație a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operație prea dificil de întreprins în câteva rânduri, cred că nu greșesc totuși afirmând că el poate fi considerat unul dintre puținii scriitori interesați de un fantastic folcloric sau de obediență sacră.

Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în seninătatea ei, în absența tragicului, a damnării, a catastrofei finale, a obsesiilor și spaimelor de orice fel.

Fantasticul lui Mircea Eliade este benign, o revanșă a vieții, a frumuseții ei inepuizabile. Din acest punct de vedere, el rămâne, după părerea mea, în mod decisiv, românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puținele literaturi ale lumii în care fantasticul n-a devenit niciodată grotesc, tragic, sumbru, păstrându-și puritatea lirică, de alternativă mai bună și mai frumoasă a Realului." (C.B.)

#### DOMNU TRANDAFIR

*Domnu Trandafir* de Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu — una dintre principalele personalități ale literaturii noastre — „Ceahlăul prozei românești” —, și-a consacrat extrem de bogata sa creație artistică adunată în peste 120 de volume, unui singur erou: *poporul român*, surprins în diferite ipostaze și întruchipări și evocat în felurite momente, începând din cele mai vechi timpuri ale alcătuirii ființei neamului și pînă în contemporaneitate.

În discursul de recepție la Academie rostit în 1923, discurs consacrat poeziei populare, marele scriitor spunea: „Trebuie să fac mărturisirea de credință că poporul este părintele meu literar, că trecutul pulsează în mine ca un singe al celor dispăruți: că mă simt ca un stejar de la Orhei, cu mii și mii de rădăcini înfipite în pămîntul neamului meu”.

La aniversarea a 70 de ani de viață, Sadoveanu făcea din nou o profesiune de credință semnificativă pentru legă-

tura sa cu poporul din mijlocul căruia a izvorit și căruia i-a închinat întreaga operă: „Dacă am izbutit să dau ceva valabil neamului meu, apoi toate laudele pe care le primesc cu recunoștință vreau să le întorc umiliților și ofensaților vieții, celor care, totuși, mi-au transmis depozitul sufletului, ca să-l pun în fața lumii... mărturie pentru nedreptatea imensă pe care au suferit-o și pentru crima săvârșită asupra lor de către asupritori...”

Viața satului — cu tradițiile și puterile sale nesfârșite, istoria — cu pildele de înălțare sufletească, de luptă pentru dreptate și neațîrnare; natura cu frumusețile ei, evocarea târgurilor de provincie de altădată, ca și chipul unor oameni cunoscuți — sînt temele mari ale literaturii sadoveniene: „...în creația artistului... își dau întâlnire veacuri, generații și drame multiple, vasta sa operă fiind unitară și diversă ca marea, avînd respirația largă a naturii” — remarca biograful scriitorului, C. Ciopraga.

Printre întruchipări se află și aceea a fostului său învățător de la școala Vatra-Pășcani — Mihai Busuioc —, care i-a servit ca izvor de inspirație pentru conturarea chipului unui om, numit *Domnu Trandafir*.

Publicat mai întîi în revista „Albina” din București, în 1905, evocarea *Domnu Trandafir* a fost reprodusă în volumul *La noi în Viișoara* din 1927.

Numele povestirii-evocatoare dezvoltă ideea potrivit căreia în centrul operei se află imaginea unui om, Domnu Trandafir. Sub forma unei scrisori, construcția se realizează ca un portret.

Literatura română păstrează și alte portrete de dascăli, unii priviți cu duioșie, precum *domnu Trandafir*, *bădița Vasile* — a lui Ion Creangă, învățătorul *Basile Drăgoșescu* evocat de Caragiale etc. Au fost conturate și imagini ale unor dascăli tirani: *domnul Vucea* de către Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *domnul Udrea* de către Al. Vlahuță, *Marius Chicoș Rostogan* de I.L. Caragiale.

Opera folosește descrierea ca o modalitate de realizare a unui portret, dar și evocarea unor evenimente din trecut, sau dialogul.

Alcătuît sub forma unei scrisori, textul povestirii *Domnu Trandafir* este grupat în două părți. Prima începe cu des-



crierea drumului pe care autorul îl parcurge de la „mănăstirea Neamțului”, „vechea Mănăstire Albă cu trecut așa de neguros și bogat”, către locurile natale. Mergînd „într-o birjă mare cît o corabie, la care erau înhămați patru cai cu coastele destul de arătoase”, privind locurile cunoscute, autorul dă frîu liber amintirilor.

Cu cît se apropia de locul nașterii sale, cu atît i se deșteptau în suflet imaginile copilăriei. „Din împărăția uitării răsăreau prieteni pierduți”, care-l salutau „cu zimbete de bună-tate”. La un moment dat un chip îi stăruie în amintire: domnu Trandafir, învățătorul său.

Planul prezentului și al descrierii începe să alterneze cu cel al trecutului, iar scriitorul folosește modalitatea evocării. Sadoveanu schițează un portret sumar, pe care îl va completa mai tîrziu. Autorul își amintește de o seară, într-o primăvară, cînd adunați într-un cerdac împleteau panere, iar copiii îl ascultau pe domnu Trandafir citind *Povestea lui Haraș-Alb*, scrisă de „moș Creangă”. Apoi Sadoveanu povestește o întîmplare neobișnuită: vizita ministrului învățămîntului, la școala domnului Trandafir.

În lumina acestor amintiri, se păstrează imaginea școlii de altădată, unde a „intrat în freamătul de copii, cu teamă și cu bucurie, în întîia dimineată.” „Acolo era un pîr care făcea pere așa de bune, din care Domnu ne dăruia, de gustare, cîte două la începutul fiecărei vacanțe; acolo era curtea unde înălțam iarna uriași de zăpadă”...., acolo se afla un om, Domnu Trandafir.

Timpul a trecut, și din omul acela deosebit n-a mai rămas decît o amintire și „o cruce de stejar, înnegrită de ploii, deasupra cu un brad, care fișie la cea mai ușoară suflare de vînt”. Pe cruce stă scris: „Aici odihnește robul lui D-zeu, Neculai Trandafir”. Iar în locul acela, unde-a fost „o odaie scundă, în care vara era cald și iarna frig”, „în locul acela”, unde „odată a trăit un om”, n-a mai rămas nimic!

Imaginile evocării sub formă de epistolă conturează chipul dascălului de altădată. Sadoveanu se folosește de modalitatea prezentării directe a personajului, realizînd portretul fizic surprins în două ipostaze — de tinerețe și de maturitate, dar și portretul psihologic. În tinerețe, domnul Trandafir era un om „nalt, bine legat, cu mustăcioară neagră pe care și-o tundea totdeauna scurt”... iar mai tîrziu: „Era

un om bine-făcut, puțin chel în virful capului, cu ochi foarte blajini. Când zîmbea, se arătau, sub mustața tunsă scurt, niște dinți lungi, cu strungă mare la mijloc. Când ne învăța cum să spunem poeziile eroice, vorbea tare și înălța în sus brațul drept; când cîntam în cor, lovea diapazonul de colțul catedrei, îl ducea repede la urechea dreaptă, și, încruntînd puțin sprîncenele dădea ușor tonul: laaa! — iar băieții răspundeau într-un murmur subțire, și așteptau cu ochii ațintiți la mina lui, care dintr-o dată se înălța. Atunci izbucneau glasurile tinere, într-o revărsare caldă. Când trebuia, cîteodată, simbăta după amiază, să ne cetească din poveștile lui Creangă, ne privea întăi blind, cu un zîmbet liniștit, ținînd cartea la piept, în dreptul inimii — și în bănci se făcea o tăcere adîncă, ca într-o biserică..."

Sadoveanu remarcă bunătatea, blîndețea și delicateta dascălului care dorea să le dea o bogată învățătură sufletească. „Și ne-o da această învățătură nu pentru că trebuia, și pentru că i se plătea, dar pentru că avea un prisos de bunătate în el și pentru că în acest suflet era ceva din credința și curătenia unui apostol”.

Acest om a strecurat în sufletele copiilor „atîta credință și atîta foc” în momente în care „pe sub tavanul scund al clasei treceau eroii altor vremuri în cununile lor de neguri”.

Cu această știință a uimit el înalții oaspeți care i-au trecut pragul școlii.

Relatarea despre desfășurarea vizitei ministrului și a inspectorului, a asistenței lor la lecții — momente în care învățătorul se poartă firesc, așa cum o făcea întotdeauna, constituie o pagină de mare concentrare, pusă în evidență de dialog și adnotări referitoare la gesturi, la fapte și la vorbe. Un asemenea om determină legături de nedesfăcut în sufletul copiilor, om de care ei se simt atașați. De aceea atunci cînd se zvonește că dascălul urma să fie mutat într-o altă comună, peste Sîret, ei iau hotărîrea să-l urmeze.

Caracterizarea personajului principal se remarcă, în povestirea-scrisoare, prin impresia trăită sincer și profund a amintirii, prin capacitatea de evocare, prin viziunea artistică ce se colorează datorită bucurii întoarcerii spre anii fericiți ai copilăriei, dar și prin regretul născut din trecerea ruinătoare a timpului. (S.B.)



*Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sadoveanu

Aflat la cea de a treia domnie de la sfârșitul secolului al XVII-lea, personajul întruchipează trăsăturile despotului. Domnitor neiubit nici de popor, nici de boieri, avid de îmbogățire, Duca-Vodă întreține o atmosferă de suspiciune și teroare. Lăcomia lui niciodată sătulă a adus „ridicarea noroadelor, apoi sărăcia și risipa lor. După asta au venit tătarii, războaiele și molimele, care sînt rînduite totdeauna pedeapsă ticăloșilor moldoveni. Silca strîngerea banilor pentru a plăti «mucaremeana» (înnoirea domniei) (...) confisca averile boierilor, chinuia boierii și îi izbea cu buzduganul de moarte”.

Fire închisă, Duca-Vodă ducea o viață de familie cuviincioasă, în înțelegere, mîncă singur sau împreună cu copiii și soția fără ceremonie. „Totdeauna acest mărit Domn și aceea bună Doamnă avea obiceiul înțelegerii și se închinau unul către altul cuviincios chiar cînd nu-i vedeau slujitorii și boierii”.

Suspicios și ursuz, inspiră teamă. Nebucurîndu-se de plăcerile vieții, el este neînduplecat față de slăbiciunile omenești.

Rămîne impasibil la starea grea a oamenilor despre care vorbește slugerul Lupu cînd este prins: „Duca-Vodă nu părea nici mișcat, nici atins, nici mînios. Își păstra stăpînirea de sine.”

Adus la judecată în divan, Vasile Ghenca, om bătrîn, firav, slăbănog și spînatic, cunoscut pentru tăria și semeția lui, îi spune domnitorului adevărul în față: „Văzînd că mi se pune în mîna cuțit ca să belesc țara, l-am lepădat. Privi spre toți cu umilință, dar fără frică.” Politician abil, domnul știe să scape din situații dificile. El stăpînește arta disimulării: „În dimineața în care s-a arătat orbul cel nebun, măria sa a trecut în divanul mic, dînd poruncile sale lui armaș și stînd de vorbă și cu alți boieri zîbindu-le unora cu bunătate”.

Dar, la vorbe adevărate, spuse dintr-o adîncă suferință de către moș Tudor: „Mulțamește-te măria ta, cu banii noștri, cu vitele și cu rodurile pămîntului și cu mierea știubeielor noastre; nu-ți încărca sufletul cu sînge. Căci se suie pînă la cer plîngerile obijduiților, iar moșnegii cei neînțelepți și orbi te blastămă să mori neiertat și singur!”...

„Vodă, scuturînd buzduganul, a scrișnit. Boierii, slujitorii și robii s-au înfricoșat nu de mînia lui Duca-Vodă, ci de fapta pe care voia s-o săvîrșească”.

Mînia domnitorului nu se domolește, deși le cruță viața celor aduși la judecată: „Iar acestor ticăloși, a urmat Duca-Vodă, tinzînd buzduganul asupra robilor, iertată să le fie viața; și să-i vîrîți în beciuri, să steie în obezi pînă ce satele lor vor plăti de două ori cît arată tablele vistieriei”.

Domnul este prezentat în variate împrejurări. Iată-l la mănăstirea cea mare a Goliei pentru ascultarea sfintelor rugăciuni: „Domnul stătu neclintit în strana sa aurită, cu fundat în rugăciune și în gînduri (...) Măria sa se umili în genunchi la cetirea sfintei evanghelii și credinciosul său Fliondor șopti unora din preajmă că l-a auzit pe măria sa suspinînd de trei ori.”.

Apoi, domnul e înfățișat în odaia lui de taină, unde află știri noi; la ceas de judecată cu boierii ce au greșit în fața domnului. La întîlnirea cu boierul Milescu, domnitorul își arată abilitatea și prefăcătoria, dar și sadismul: „— Miles-cule, îi zise cu glas domol, însă foarte hotărît: am stat și am cugetat la fapta ta, punînd-o în cumpănă înaintea lui Dumnezeu care ne vede, și n-aș spune că nu te găsesc vinovat (...) Se poate ca în noaptea asta să nu te visez sub brațul lui Buga Sîrbul (călăul) și soarele de mîni să-ți lumineze ziua cu pace. Dacă va fi așa, să te bucuri; dar să știi că n-ai scăpat cu desăvîrșire. Deasupra ta va urma să atîrne sabie, pînă ce Dumnezeu va hotărî să nu-mi fie de folos și să te pot deplin ierta.”

Dar Vodă știe să fie și necruțător: „De ceilalți sîntem supărați că nu-i putem ierta. Să facem altfel, nu ne îngăduie grija de această sărmană țară. Ai să-i scoți deci mîni dimineață între slujitori la cișmea, în fața porții domnești, și



acolo le vor cădea capetele pentru fapta lor. Iar ca să fie și pentru alții îngrozire și norodului pildă, leșurile și căpăținile să rămână lepădate acolo pînă în sară”.

Înfățișîndu-se la Divan, la venirea Domnului boierii încercau un sentiment de teamă: „cînd Vodă și înalt prea sfinția sa mitropolitul intrară, găsiră liniște ca înaintea unei furtuni. Duca, încrîntat și cu barba în piept, își luă locul în jilțul său și privi în jur cu luare-aminte, cercetînd rînd pe rînd fețele”.

„Duca-Vodă, este, după N. Manolescu, „un despot de tip turcesc, machiavelic prin natură și tradiție”. (M.P.)



EGOR

*Domnișoara Christina* de Mircea Eliade

V. Domnișoara Christina

ELA

*Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război* de  
Camil Petrescu;

V. Ștefan Gheorghidiu

EMIRUL

— personaj simbol —

*Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski

Alexandru Macedonski, scriitor de certă valoare, foarte contestat în epoca sa, nu-și pierde încrederea într-o recunoaștere viitoare scriind: „Dar cînd patru generații peste moartea mea vor trece /.../ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin...”

Scriitorul se impune în literatură mai ales cu ciclul *Noapților* (în literatura universală un ciclu de poezii cu același titlu mai scrisese Alfred de Musset). Cu mult înainte de 1901, cînd creează capodopera sa, *Noapte de decembrie*, poetul publicase *Noapte de noiembrie*, *Noapte de ianuarie*, *Noapte de februarie*, cu un pronunțat caracter critic, social și protestatar, în timp ce în *Noapte de mai* sînt evocate cu multă măiestrie puritatea și frumusețile unice ale naturii. În *Noapte de decembrie* Macedonski nu face altceva decît să fixeze condiția poetului de geniu în perspectiva atingerii idealului artistic.



În anul 1890 scrie poemul în proză *Meka și Meka* bazat pe valorificarea unei legende orientale, care va sta la baza capodoperei macedonskiene.

*Meka și Meka* este o parabolă, dictată de inspirația „cu limbă de foc” a unui poet sărac, în dezacord cu lumea guvernată de o totală lipsă de onestitate. Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan, prinț arab, primește de la tatăl său, împreună cu o imensă avere, îndemnul de a nu se abate niciodată de la drumul drept. Principiul acesta este respectat cu sfințenie de tânărul prinț care, hotărât să plece la Meka, cetatea sfântă a musulmanilor, străbate calea în linie dreaptă, însoțit fiind de o strălucitoare caravană. Pocitan-ben-Pehlivan cerșetor, pornește și el spre aceeași țință, dar pe o cale ocolită. Convoiul lui Ali pierе în mijlocul pustiei, iar el are impresia că îl vede pe cerșetor intrând pe poarta „Mekăi pămîntești”, în timp ce, emirul pășește pragul „Mekăi cerești”.

În poemul macedonskian emirul este simbolul credinței neștrămutate într-un ideal, este simbolul eticii superioare a geniului, hotărât să meargă pe drumul ales, indiferent de dificultățile pe care le are de întâmpinat. În opoziție cu emirul, drumețul cel pocit simbolizează condiția omului comun. Macedonski își propune de fapt să releve atitudinea omului superior față de viață, de vicisitudinile ei și față de idealul rîvnit. Pe de altă parte, este vorba aici de intangibilitatea absolutului, de „tragedia idealului în veci neatins”, cum spune Eugen Lovinescu.

Din perspectiva condiției geniului, între *Noapte de decembrie*, *Luceafărul* eminescian și chiar *Mistrețul cu colți de argint* a lui Augustin Doinaș, se pot găsi similitudini.

Din punct de vedere al compoziției remarcăm că poemul se structurează pe trei momente principale, legate prin motivul inspirației.

În partea întâi, poetul este prezentat într-un mediu natural, ambiant, dar ostil creației, o realitate neconvenabilă ce trebuie înlocuită cu una convenabilă inspirației.

În cea de-a doua parte, poetul se află într-o continuă căutare a condiției sale de artist. Pentru aceasta este necesară sugestia stingerii, mortificarea elementului material: „Făptura de humă de mult a pierit...” „E moartă odaia și mort e poetul”, și intrarea în plan spiritual: „Arhanghel de aur, cu tine ce aduci? / Și flacăra spune aduc inspirarea.../

cîntă și tînăr refii!" Astfel se produce saltul din cotidian în fantastic și din material în spiritual.

Sub raport stilistic, figura centrală a acestor două părți este simbolul — Cînpia „pustie și albă”, „viscolu-albastru”, „ochiu-oțelit” al lumii — simboluri menite să definească condiția de damnat a poetului.

Partea a treia a poemului se distinge printr-o mai pronunțată tentă epică. Sînt prezentate ipostazele evoluției simbolice a emirului spre Meka.

Prințul părăsește „roza idilă” a Bagdadului pentru că mirajul cetății prea sfinte devine pentru el o obsesie.

Portretul fizic și spiritual al emirului, în antiteză cu cel al pocitaniei este relevant: „Și el e emirul și toate le are. / E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu, / Dar zilnic se simte furat de-o visare... / Spre Meka se duce cu gîndul mereu, / Și-n fața dorinței — ce este — dispăre — / Iar el e emirul și toate le are.”

Cetatea sfîntă îl cheamă spre ea cerîndu-i simțirea și ființa, ca în orice act de creațiune perfectă.

În timp ce părăsește „rozul Bagdadului” îl întilnește pe „drumețul zdrențos și pocit”, de care apoi se desparte, urmîndu-și fiecare drumul simbolic: „Mai slut e ca iadul, zdrențos și pocit, / Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit, / Viclean la privire și searbăd la față.”

„Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește... / Pocit, schiop și searbăd abia se tîrăște /.../ „Iar el, el, emirul, de asemenea pleacă — / Pustia-l așteaptă în largu-i să o treacă...”. Emirul mergînd pe drumul drept, își pierde caravana în nisipurile și arșița neiertătoare a deșertului, el însuși aflîndu-se la capătul puterilor. Apoi, viziunea înșelătoare a Mekăi, pe care o are la un moment dat, îi aprinde în suflet flacăra speranței: „Emirul, puterea și-o strînge... / Chiar porțile albe le poate vedea... / E Mekă! E Mekă! ș-aleargă spre ea. // Spre albele ziduri, aleargă — aleargă. // Și albele ziduri, lucesc — strălucesc, / Dar Meka începe și dînsa să meargă”. Pe cînd frumoasa lui Meka „rămîne nălu-că în zarea pustie”, emirul vede cum „drumețul zdrențos și pocit” pășește pe poarta cetății sfinte. În final „moare emirul sub jarul pustiei”, absolutul fiind imposibil de atins.

În studiul său, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Adrian Marino subliniază caracterul tensional, dramatic al creației



poetului: „cea mai profundă vibrație a lucidității macedonskiene este aceea a eului contradictoriu, sfîșiat între cele două planuri, ideal și real, etern și temporal, spiritual și trupesc (...), antagonism tradus într-o poezie fundamental tragică, unică în acest sens în literatura noastră.

Tema absolut consubstanțială conștiinței lui Macedonski, atinge desăvîrșirea doar în cîteva poezii. Însă magistrale, de o ținută atît de înaltă și de revelatoare încît ele dau sens și prestigiu unei întregi opere, care trebuie privită și investigată de sus, de pe piscuri și nu din mlaștini (...) Căci nici un alt poet al nostru n-a surprins și exprimat cu mai multă putere de cristalizare tragicul alungării din umanitate prin iluzie, regretul de a fi părăsit prin himeră ființa umană”.  
(C.B.)



## FARFURIDI

*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale

V. și Agamemnon Dandanache, Brinzovenescu, Trahanache, Cațavencu

Tache Farfuridi, avocat, membru în comitetele și comițiile lui Zaharia Trahanache, împreună cu Iordache Brinzovenescu, face parte din categoria demagogilor.

Prost, dar fudul, nu uită să-și afirme principiile în confruntarea cu Tipătescu; pe care-l suspectează de trădare, care-i atrage atenția, ironic: „Amice, d-le Farfuridi, nu ți se pare d-tale că te faci mai catolic decât Papa?...”

Comicul reiese și din contradicția între ceea ce ar trebui să spună grav și formulările sale în termeni de genul: „Cum ziceam adineaori amicului Brinzovenescu: trădare să fie (cu oarecare emoție), dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi... De aceea eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: iubesc trădarea (cu intenție), dar urăsc pe trădători... (Schimbând tonul, cu dezinvoltură) Salutare, salutare, stimabile!...” Este aici și comic și ironic ca și în cuvintele devenite memorabile: „*Eu am n-am să-nțilnesc pe cineva, la zece fix mă duc în țîrg*” (s.n.)

Caragiale întrebându-se cine ar fi trebuit să învingă în alegeri a oscilat între Cațavencu și Farfuridi, alegând în cele din urmă pe Dandanache pe care-l consideră „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”.

Discursul lui Farfuridi din actul III, se constituie într-un model al comicului absurd, care pune în evidență limita intelectuală, confuzia lingvistică și gramaticală. Pompiliu Constantinescu apreciază că: „Nimic mai «compus» decât



discursurile lui Cațavencu și Farfuridi, cu toate incoerențele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Și totuși nimic de prisos nimic arogant în însăși exagerarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sînt tipice pentru fiecare personaj în parte. Al lui Cațavencu mai avîntat în stupiditatea lui, al lui Farfuridi e discurs de « pisălog » și agramat împletit. Ticurile vorbirii își fac loc chiar din primele cuvinte. Astfel, de la tribună rostește: „Dați-mi voie! (gustă din paharul cu apă — notează scriitorul). Dați-mi voie! (Rumoare) Promițînd că după ce a vorbit din punct de vedere istoric și de drept va încheia „cît se poate de scurt“. Nu se poate ține de promisiune și după mai multe reveniri își susține memorabilul discurs pe care-l încheie cu cuvintele care au devenit relevante pentru nonsensul lor: „Iată dar opinia mea. (În supremă luptă cu oboseala care-l biruie!) Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!“ Pe lîngă această autocaracterizare, iată acum și caracterizarea directă făcută de I. L. Caragiale, prin indicațiile scenice: „Foarte asudat, se șterge, bea, iar se șterge și suflă foarte greu. Trahanache a urmărit cu mîna tactul sacadelor oratorice ale lui Farfuridi. Bravo și aplauze în fund conduse de Brînzovenescu; rîsete și sîșiituri în grupul lui Cațavencu“.

Finalul comediei, care adună toți protagoniștii, din care nu poate lipsi nici Farfuridi, care intră (spune autorul): „Din casă în urma lui Farfuridi, Brînzovenescu și a celorlalți alegători, vin feciorii cu sticle de șampanie“. Este primul care deschide scena a XIV-a și ultima. Astfel, luînd un pahar de șampanie închină: „În sănătatea domnului Agamiță Dandanache, alesul nostru! Să trăiască (Urale și muzică. Pristanda, ține cu mîna tactul uralelor. Toți ciocnesc și beau.) — notațiile din paranteză aparțin scriitorului.

Trahanache, ca și Farfuridi și Brînzovenescu, cam de aceeași vîrstă toți, apreciază Pompiliu Constantinescu „sunt ramoliți, incapabili, dar în fond mai puțin pătați în viața morală“.

„Ambițios, obedient și ignorabil“, Farfuridi nu a reușit în tentativa de a fi ales, ca recompensă a disciplinei sale

politice și a fidelității față de partidul său. Toată mișcarea comică a lui Farfuridi decurgînd din rigiditatea sa contrariantă, iar pentru reliefaarea efectului „tipul a fost conceput ca o sumă de automatisme, întruchipare a prostiei solemne. Ocupațiile cotidiene, riguros cronometrate, îi girează stabilitate sentimentului de importanță. (Ștefan Cazimir) Locul lui este fixat de contradicția între gravitatea participării sale la jocul politic și „rolul pur decorativ” pe care-l are. (C.B.)

„Ambițios, obedient și ignorabil”, cum îl caracterizează Ștefan Cazimir, Farfuridi nu a reușit în tentativa de a fi ales, ca recompensă a disciplinei sale politice și a fidelității față de partidul său. Toată mișcarea comică a lui Farfuridi decurge din rigiditatea sa contrariantă, iar pentru reliefaarea efectului „tipul a fost conceput ca o sumă de automatisme, întruchipare a prostiei solemne. Ocupațiile cotidiene, riguros cronometrate, îi girează stabilitate sentimentului de importanță. (...) Prin stilul său sentențios și emfatic, prin logica formulelor ce-i punctează elocința (...) Farfuridi este eroul cel mai prud homenesec al operei lui Caragiale” — Ștefan Cazimir. Locul lui este fixat însă de contradicția între gravitatea participării sale la jocul politic și „rolul pur decorativ” pe care-l are. (C.B.)

#### FĂT-FRUMOS

— personaj fantastic —

#### *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*

Constantin Noica vorbind despre *Luceafărul* și *modelul ființei* menționa: „Două creații, *Luceafărul* lui Eminescu apoi un basm popular, *Tinerețe fără bătrînețe*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schițat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al ființei. În fapt, cum se va vedea, este în cele două creații mai mult decît o ilustrare a modelului, este o adîncire și o reliefaare a lui, cu *Luceafărul* învederîndu-i-se înțelesul prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire

La drept vorbind, Eminescu a pornit și el de la un basm. Poate că basmul are, ca nici o altă formă de creație artistică,



o semnificație antologică prin el însuși. El reprezintă încercarea artistic organizată de a descrie ființa, de vreme ce o invocă la diverse niveluri de realitate și irealitate. Eposul, drama, lirica nu caută de obicei acces în ființa însăși, căci s-ar implica prea mult în aventurile și prăpăstiile omului. Basmul, care operează cu oameni și situații stereotipe, vorbește despre ceea ce este și ceea ce are să fie, despre ceea ce a fost și n-a fost să fie, despre acel ce va fi fiind, din lucruri, care «de n-ar fi nu s-ar povesti». (...) Ne va fi suficient să împletim ideea eroului din *Luceafărul* cu ideea arheilor, spre a arăta cât de eminesciană este problema vicisitudinilor generalului, cât de potrivită este alegerea basmului și, în cele din urmă, cât de românesc este totul, basm, poem eminescian, arheu și — dacă putem duce lucrurile pînă la capăt — modelul ontologic schițat.

La acest model ne întoarcem acum, după ce l-am văzut descumpănit, la început de zbuciumul individului de a nu-și putea obține ființa printr-o bună «întîlnire» cu generalul, apoi în *Luceafărul* de zbuciumul generalului de a nu «obține» nici el ființa, printr-o bună «întîlnire» cu individul, spre a găsi modelul, în cumpătul și echilibrul lui, dar nu fără un tremur nici acum, cu uimitorul basm românesc, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (C. Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Humanitas, București, 1992).

Această precizare fixează locul basmului în contextul literaturii și culturii noastre și nu numai, din perspectiva implicării în basm a unor elemente din filosofia folclorică românească, mioritică — concepția despre viață și moarte, locul și rostul omului în univers, sensul și limitele fericirii.

Pornind de la definirea basmului — narațiune fantastică, cu personaje fabuloase, grupate după cele două dimensiuni ale vieții, binele și răul, basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* este unul dintre cele mai frumoase basme românești culese de Petre Ispirescu, care au ca motiv împăratul fără urmaș. Astfel, basmul narează întîmplări ale unui „împărat mare” și a unei împărătese „amîndoi tineri și frumoși” care însă, în ciuda tuturor încercărilor, nu puteau avea copii. „Un unchiaș dibaci” dăruiește împăratului „ceva leacuri” pentru a aduce pe lume „un Făt-Frumos”, drăgălaș, dar, spune bătrînul, „parte n-o să aveți de el”.

Copilul însă nu intră în viață decît atunci cînd i se promite „Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte”. Această promisiune neobișnuită devine laitmotivul basmului: „Atunci copilul tăcu și se născu...” Dar de ce creștea copilul d-aceea se făcea mai istet și mai îndrăzneț. Îl deteră pe la școală și filozofi, și toate învățăturile pe care alți copii le învăța într-un an, el le învăța într-o lună, astfel încît împăratul murea și învia de bucurie”.

La împlinirea vîrstei de cincisprezece ani, năzdrăvanul copil — Făt-Frumos — ceru tatălui său făgăduința făcută la naștere. Împăratul neputincios refuză.

„— Dacă tu, tată, nu poți să-mi dai, apoi sint nevoit să cutreier toată lumea pînă voi găsi făgăduința pentru care m-am născut”.

Dorința imposibilă de îndeplinit într-o lume obișnuită se transformă într-o căutare a unui ideal superior, — aici al nemuririi — de unde și similitudinea stabilită de Noica, relevată mai sus, între Făt-Frumos al basmului și *Luceafărul* lui Eminescu. Luceafărul cerind Demiurgului să devină muritor.

Ca în toate basmele populare, Făt-Frumos își alege calul „răpciugos și bubos și slab” — dar și el năzdrăvan învățîndu-l pe Făt-Frumos: „— Ca să ajungi la dorința ta, trebuie să ceri de la tatăl-tău paloșul, sulita, arcul, tolba cu săgețile și hainele ce le purta el cînd era flăcău; iar pe mine să mă îngrijești cu însuși mina ta șase săptămîni și orzul să mi-l dai făcut în lapte”. După ce respectă sfatul calului și găsi hainele și armele tatălui său, pe care le curăță și le pregătește, calul „odată se scutură și el, și toate bubele și răpciuga căzură de pe dînsul și rămase întocmai cum îl fătase măsa, un cal gras, trupeș și cu patru aripi...” După trei zile au plecat în marea călătorie ce avea să-l supună la probe de viață, cum au fost: învingerea Gheonoaiei și vindecarea ei, prin punerea piciorului rupt la loc; a Scorpiei — soră cu Gheonoaia — ambele blestemate de părinți pentru răutatea lor și transformate din fete frumoase în „lighioi” și care „vor să-și răpească una de la alta pămînt”. Scorpia varsă foc și smoală cînd se necăjește — de unde și iarba pirlită pe care călcau — Făt-Frumos și calul năzdrăvan — despre care Gheonoaia spusese: „Să-ți trăiască calul, Făt-Frumos, ca un năzdrăvan ce este, că de nu era el, te mincam fript;



acum însă m-ai mâncat tu pe mine; să știi că pînă azi nici un muritor n-a cutezat să calce hotarele mele pînă aicea; cîțiva nebuni carii s-au încumes a o face d-abia au ajuns pînă în cîmpia unde ai văzut oasele cele multe". Sfătuit de cal, Făt-Frumos, a luat cu săgeata unul dintre cele două capete ale Scorpiei, după care la ruga acesteia o iartă și-i puse capul la loc, trecînd cu bine și hotarele acesteia. A treia piedică este a fiarelor sălbatice care păzesc palatul unde se găsește „Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte": „cu dinsele nu este chip de a te bate; și ca să trecem prin pădure e peste poate; noi însă să ne silim, dac-am putea, să sărim pe dasupra".

Sînt ajutați și de „doamna palatului" — „o zînă naltă „subțirică și drăgălașă și frumoasă, nevoie mare", care a îmblînzit animalele cărora le dădea de mîncare, trimițîndu-le la locul lor și i-a întîmpinat:

„— Bine ai venit, Făt-Frumos! Ce cauți aici?

— Căutăm zice el *Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*.

— Dacă căutați ceea ce ziseși, aci este."

Intrînd în palat mai găsi două fete la fel de frumoase și care erau surorile mai mari ale zinei. Făt-Frumos depășînd probele își împlini dorința. Fiîndcă și cele trei surori „tînjesc după un suflet de om", el se însoțește cu fata cea mică.

Tărîmul în care pătrunsese, un tărîm al fericirii, nu cunoștea scurgerea timpului, decît fericirea: „Petrecea acolo vremea uitată, fără a prinde de veste, fiîndcă rămăsese tot așa de tînăr, ca și cînd venise". Era oprit însă a pătrunde într-o vale denumită *Valea Plîngerii*. Alergînd după un iepure, la vînătoare, a depășit hotarul interzis și „deodată îl apucă un dor de tată-său și de mamă-sa" — pe care dorea să-i revadă. Este însă avertizat:

„— Nu ne părăsi, iubitule; părinții tăi nu mai trăiesc de sute de ani; și chiar tu, ducîndu-te, ne temem că nu te vei mai întoarce; rămîi cu noi; căci ne zice gîndul că vei pieri.

Toate rugăciunile celor trei femei, precum și ale calului, n-au fost în stare să-i potolească dorul părinților, care-l usca pe de-a-ntregul"

Drumul pe care se întorcea acum era de nerecunoscut: acolo zăriră orașe; pădurile se schimbaseră în cîmpii;

întrebînd despre Scorpie li se răspunseră: „că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri”.

„Locuitorii rîdea de dînsul, ca de unul ce aiurează sau visează deştept, iar el supărat plecă înainte, fără a băga de seamă că barba şi părul îi albise”.

Aceleaşi întrebări şi la domeniile Gheonoaiei.

Ajuns la palatul unde se născuse, calul se întoarse, iar Făt-Frumos: „Văzînd palaturile dărîmate şi cu buruieni crescute pe dînsule, oftă şi, cu lacrimi în ochi, cătă să-şi aducă aminte cît erau odată de luminate aste palaturi şi cum şi-a petrecut copilăria în ele”...

Revenindu-i memoria reintră în condiţia sa umană, de fiinţă muritoare. Astfel, moartea nu poate fi depăşită, decît simbolic — făcînd ca semenii tăi să fie fericiţi şi tu năzuind mereu spre bine şi frumos, prin cutezanţă, îndrăzneală, inteligenţă, bunătate. Nimic nu vine de la sine, mai ales fericirea.

Finalul basmului este semnificativ pentru marcarea imposibilităţii schimbării condiţiei omului: „Căutînd într-o parte şi în alta, cu barba albă pînă la genunchi, ridicîndu-şi pleoapele ochilor cu mîinile şi abia umblînd, nu găsi decît un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi; ridică capacul chichiţei, şi un glas slăbănogit îi zise:

— Bine ai venit, că de mai întîrziai, şi eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase moartea lui, care se urcase şi se făcuse cîrlig în chichiţă şi căzu mort, şi îndată se şi făcu ţărină.

Iar eu încălecai p-o şa şi vă spusei dumneavoastră aşa”.

Unul din cele mai frumoase basme româneşti, *Tinereţele fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* este bogat în semnificaţii estetice şi filosofice, revelator pentru concepţia de viaţă a poporului nostru, în contextul mitului mioritic.

Caracteristicile basmului, în general, deci şi a celui discutat de noi sînt: formele consacrate de început, de încheiere şi chiar în interior (care fac legătura între episoade) care au rolul de a ne introduce într-o lume a fabulosului, precum şi la readucerea cititorului la realitate (în finalul basmului), peisajele sînt vag definite toponimic, lipsesc determinările geografice, precise, cu două privelişti — simbolizate de cele două tărîmuri, poate chiar trei dacă socotim şi pe cel al văzduhului (pe unde calul poartă în zbor pe Făt-Frumos; întîlnirea unor elemente naturale — pădurea, vegetaţia în-



chisă, deasă — în care nu pătrunde lumină sau iarbă pîrjolită); palatele, descrierea sumară a zînelor, prin trăsături care uimesc, strălucesc — mai mult magic — ce pot apărea și dispărea; puține amănunte vestimentare; unele personaje depășesc amestecul — ființe himerice, cu o psihologie misterioasă — Gheonoaia, Scorpia, Calul — comunică cu omul — dar nu sînt oameni (în alte basme apar — zmei, șarpele, balaurul. dar și Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Uriașii etc. — și care, se fac frați de cruce cu viteazul din basm, ajutîndu-l în toate isprăvile lui. Aceste ființe au o mare forță fizică și un simț extraordinar, prevestind și preîntîmpinînd întîmplările nefavorabile eroului principal — purtător de valori umane superioare.

*Calul năzdrăvan* este ca și Făt-Frumos un protagonist al basmului care „străbate fulgerător spațiul”.

Este relevantă limba cu un pronunțat caracter oral dat de folosirea expresiilor populare, proverbe, expresii locuționale, interjecții cu valoare onomatopeică. Se folosesc ca moduri de expunere: narațiunea, dialogul, descrierea, monologul interior. Semnele de punctuație au valori expresive superioare.

Basmul este deci o creație literară, avînd o geneză specială, oglindind viața în mod fabulos.

M. Gaster, în *Literatura populară română* — lucrare apărută în anul 1883, va cuprinde în încheiere un capitol intitulat: *Concluziune. Basme*, prin aceasta marcînd valoarea de sinteză a acestei specii literare, populare: „Precum se revarsă toate rîurile într-un ocean mare, care le înghite pe toate și se hrănește din toate, așa se revarsă și toate rîurile fanteziei populare într-un singur ocean mare în basmele în care se concentrează tot ce am studiat pînă acum”. Autorul analizează originea basmelor și menționează momentele de valorificare a basmului românesc.

Astfel, prima și cea mai veche culegere de basme a fost publicată de frații germani Arthur și Albert Schatt, în 1845 — în traducere germană (la Stuttgart și Tübingen). Primul care a publicat basm românesc la noi a fost Nicolae Filimon — *Omul de piatră*, în revista „Țăranul român”. Apoi, Petre Ispirescu publică în 1862 trei basme, editate în broșură; în 1872 apare primul volum din *Legende și basmele românilor*, continuînd, în 1876.



Urmează și alți culegători: I. C. Fundescu, Teodor M. Arsenie, N. D. Popescu.

„Basm moldovenesc în graiul cel mai plastic popular a cules și publicat Creangă. Nu mai puțin poetice și frumoase sînt cele de I. Slavici; basmul *Zina zorilor* este unul din cele mai frumos povestite basme române”.

Numeroase studii despre folcloristica românească în care basmul ocupă un loc deosebit sînt cunoscute în cultura română și nu numai. Menționăm: *Operele lui Petre Ispirescu* (Vol. I, Editura pentru Literatură — 1969; vol. II, Editura Minerva, 1971, București, îngrijită de Aristița Avramescu); *Istoria folcloristicii românești* de Ovidiu Birlea (Editura Enciclopedică Română, 1974, București); *Dicționarul Folcloristilor* de Iordan Datcu și S. C. Stroescu (Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, București); *Estetica basmului românesc* de G. Călinescu. Am menționat mai sus pe Alexandru Lambrior, G. Dem. Teodorescu, Simion Florea Marian, Grigore Tocilescu, Lazăr Șăineanu, Moses Gaster, B. P. Hasdeu etc. Mircea Angelescu pe lingă că pune la dispoziția publicului *Literatura populară română* a lui Moses Gaster, va da, în 1987 (la Editura Minerva) un interesant eseu, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, în care relevă valoarea limbii basmelor lui Petre Ispirescu. B. P. Hasdeu, în prefața culegerii de basme și legende din 1872, subliniază autenticitatea limbii săteanului, cititorul simțind strămutarea: „în viguroasa atmosferă de la țară, unde expresiunile sînt tot atît de energice ca și arșița soarelui, ca și trosnetul gerului, ca și bătaia vîntului”.

Vasile Alecsandri adîncește opinia lui Hasdeu în prefața la volumul *Legende sau basmele românești* din 1882: „A ști de a păstra naivitatea poetică a graiului povestitorilor de la șezători este o operă din cele mai meritorii. Acest merit l-ai avut d-ta, domnule Ispirescu, și eu te felicit cu toată sinceritatea unui adorator al poeziei poporului nostru pentru modul cu care ai cules și ai publicat importanta colecție ce ai întreprins”.

În necrologul din 6 decembrie 1887 se spunea: „Era singurul (n.n. Petre Ispirescu) care poseda în toată a lui bogăție, cu toate ale lui meșteșugite întorsături, stilul popular. Basmele lui Ispirescu sînt o comoară de limba română”...



Delavrancea remarca arta de povestitor a lui P. Ispirescu: „puterea de viață, coloritul când naiv, când glumeț, când epic, când liric, fără conținere fermecător cu care a reînviat el, dătătorul de viață, aceste legende veștețite, uscate, asemănătoare cu copacii seculari fără coajă, fără frunze, uscați tocmai fiindcă au trăit atât de mult și s-au înălțat atât de sus”.

Vasile Voiculescu se întreabă: „nu am cunoștință dacă cineva, vreodată, a încercat o analiză a basmelor spre a vedea ce simboluri filosofice pot fi determinate în minunata lor destăinuire...”, pentru ca tot el să afirme: „în astfel de legende găsim primele rudimente ale conștiinței de neom”. În „peripețiile de vis ale unui basm” se personifică de fapt „viața și nădejdea unui popor”. În acest sens, Făt-Frumos ar personifica (ca și la Eminescu) „ideea de neam”, (*Realitatea basmelor*, în vol. *Gînduri albe*, Editura Cartea Românească, 1987, București).

Nume cum sînt C. Noica, M. Eliade, Vasile Lovinescu, aduc în secolul nostru noi date ale mitologiei românești, completate și de alți cercetători ca: M. Coman, N. Roșianu, N. Constantinescu, Silviu Angelescu, Mircea Angelescu etc.

Drept recunoaștere a valorii eterne a acestui tezaur, stau mărturie manuscrisele eminesciene și, îndeosebi, nemuritoarele basme culte *Făt-Frumos din lacrimă* a lui M. Eminescu și *Harap-Alb* a lui Ion Creangă.

Basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* semnifică incontestabile valori estetice, de limbă și etică ce pun în valoare marea capacitate de creație a poporului nostru, precum și concepția sa despre viață și moarte. (C.B.)

## FELIX

### *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Student la medicină, el însuși fiu de doctor, a venit în București, într-o seară de la începutul lunii iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, îmbrăcat în uniformă de licean.

Fixînd din prima pagină a romanului timpul și locul, în stil balzacian, scriitorul își descrie personajul: „...un tînar



de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trecea des dintr-o mână într-alta. (...) Uniforma neagră îi era strânsă bine pe talie, ca un veșmînt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața însă îi era juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar coloarea măslinie a obrazului și tăietura clinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întîia impresie".

În continuare, scriitorul omniștient alcătuiește o adevărată fișă biografică: „Se numea Felix Sima și sosise cu o oră mai înainte în București venind din Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului internat. Sfîrșise liceul, trecînd și examenul de capacitate, și acum venea în București la tutorele său, Costache Giurgiuveanu. Acest Giurgiuveanu, căruia obișnuia din familie a-i zice «unchiul», era cumnat al tatălui său care murise de un an. Doctorul Iosif Sima, fost medic militar, apoi demisionat, nu mai avea de mult rude apropiate de sînge. Singura lui soră, soția lui Costache Giurgiuveanu cel căutat, murise și ea de mult. Văduv el însuși de vreo zece ani, doctorul își trimise băiatul mai mult în pensionate și în internate. După o lungă boală plictisitoare, se stinse și el cu satisfacția că copilul e mare și cu viitorul oarecum asigurat. În afară de un oarecare depozit în bani, doctorul lăsa lui Felix o casă cam veche dar solidă și rentabilă în strada Lăpușneanu. Pentru administrarea acestor bunuri, fusese indicat ca tutore «unchiul Costache», cumnatu-său".

Evoluția profesională a lui Felix Sima este ascendentă. Dotat cu calități intelectuale, cu o tenacitate și o voință de a se realiza, la care a contribuit, desigur, și calitatea dobîndită de „orfan", Felix devine „profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi". O sensibilitate de o mai mare acuitate, precum și nevoia de afecțiune se prefigurează din copilărie, cînd a rămas fără mamă de cînd era în școala primară.

Trimis de tatăl său într-un pensionat, copilul trăiește intens clipa înstrăinării de casă și a necunoscutului: „Toată



noaptea Felix fu chinuit de o agitație nemaiavută, care-i sfărâma somnul. Nu era nici durere propriu-zisă, nici frică, ci acel zbucium al necunoscutului pe care-l ai în noaptea dinaintea plecării pentru totdeauna într-o țară îndepărtată.

Avea un simț de disciplină înăscut, sentimentul valorii lui personale.

Drumul devenirii sale profesionale se împletește cu cel al dragostei.

Cînd sosește în casa lui Costache Giurgiuveanu, apariția Otiliei „îi dădu un sentiment inedit, demult presimțit”. Criza adolescenței, criza erotică în drumul spre maturizare, prin care trece Felix este descrisă prin acumulări succesive. Felix parcurge drumul de la simpla atracție pînă la acuitatea trăirii sentimentului iubirii caste: „Pentru întia oară Felix era prins de braț cu atîta familiaritate de o fată și pentru prima oară, luînd act de izbucnirea unei simțiri pînă atunci latente, încearcă și acul geloziei, văzînd cum Otilia generalizează tratamentul”.

Dar comportamentul imprevizibil al Otiliei îl chinuie și-l derutează. Încearcă față de ea o atracție care „deveni din ce în ce mai tiranică”; noaptea, „chipul Otiliei îl urmărea în tot timpul”. Simte nevoia imperioasă a prezenței fetei; are insomnii, simțurile vibrează. Neputînd sta cu Otilia, ședea cu lucrurile ei; din obiectele, dezordinea camerei, reconstitua mișcările ei. Se simțea mai aproape de Otilia aici în odaie, decît lîngă ea însăși, trăind acut incertitudinea iubirii. Familiaritatea cu Pascalopol, prezența permanentă a acestuia îl indispuneau și-l făceau să sufere.

Numeroase pagini descriu cu luciditate stările psihice și fizice prin care trece Felix, ale suferințelor primei experiențe erotice, ale iubirii dintîi, adolescente: neliniște și incertitudine, adorație și deznădejde, gelozie și fericire.

„Avea crize de sensibilitate și reverie. În vreme ce Otilia răscolea valurile pianului, el se plimba cu mîinile în buzunar, oprindu-se din cînd în cînd în fața oglinzii. Se privea sever, lăsînd buzele în jos într-o amărăciune patetică. Se simțea frumos. Singurătatea lui, faptul de a nu avea părinți, îl umplea de o exaltare vagă a destinului său propriu. Se întreba, inundat de frazele muzicale care veneau de jos, ce avea să devină: medic mare, savant, autor celebru, om politic. Se vedea trecînd, în ritmul muzicii Otiliei, într-o trăsură



deschisă, nemișcat, fără zîmbet, privind rece înaintea lui. Așa își închipuia purtarea omului mare. Alteori, dimpotrivă, reveria îi deștepta flăcări de dezinteresare. O vedea pe Otilia amenințată de bandiți, care aveau mai toți fizionomia lui Stănică. Ochind, flegmatic de pe fereastră, doboră pe rînd pe toți vrășmașii, în vreme ce Otilia, tremurînd, îl strîngea cu brațele ei subțiri de gît. Sau fugea călare de dușmani neidentificați spre păduri care se îndoiu moale pînă la pămînt, ținînd în brațe pe Otilia. Generozitatea lui se-ntindea și asupra lui moș Costache, căruia, ruinat, îi oferea un azil, de dragul Otiliei, și chiar asupra lui Pascalopol pe care-l visa bolnav, senil, readus la viață prin eforturile lui de medic."

Chinurile prin care trece cînd Otilia, plecată la Paris cu Pascalopol, nu-i răspunde la scrisoare, sînt revelatoare. Îndrăgostit, visător și reflexiv, simțea nevoia prezenței ei feminine. Tăcerea Otiliei îi umple sufletul de multiple trăiri: mînie, gelozie, face fel de fel de ipoteze, îl cuprinde o frenezie nebună „de a merge pe jos în frig”, pînă la Băneasa, fericirea și nesiguranța se zbat în sufletul său tînăr și pur.

Clipele caste, petrecute noaptea, stînd de vorbă în camera Otiliei, îl umplu de fericire, pentru ca apoi să fie torturat de tulburătoare îndoieli.

Față de Pascalopol are sentimente contradictorii: și gelozie, și simpatie.

Nici Pascalopol, nici Felix nu sînt siguri de iubirea Otiliei.

Experiența erotică, împlinită fiziologic prin cunoașterea Georgetei, îl maturizează, privind altfel imaginea Otiliei și comportamentul ei. Chipul ei rămîne însă, pentru totdeauna, învăluit în mister, o imagine derutantă, de vis, amestec de onestitate, cochetărie, puritate, iubire incertă.

Finalul deschis al romanului întărește impresia de vis tulburător al iubirii adolescente și proiectează un personaj complex — martor și actor. (M.P.)



## FLĂMÎNZILĂ

— personaj fantastic —

*Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă*

V. și Harap-Alb, Gerilă, Setilă

Simbolizînd dimensiunea umană a *foamei*, *Flămînzilă* este al doilea personaj pe care-l întîlnește Harap-Alb, „foametea, sac fără fund sau cine mai știe ce procopseală a fi, de nu-l mai poate satura nici pămîntul”. Plin de har ca și tovarășii lui de drum care-l însoțesc pe Harap-Alb, Flămînzilă vorbește amenințător la adresa lui Roș împărat: „și-a pus el, împăratul Roș, boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne”. Lui și celorlalți le „ghiorăesc” mațele de foame și se bucură cînd li se promite că vor fi ospătați.

Flămînzilă luînd apărarea împăratului rostește:

„— Ei, tacă-vă gura de-acum! zise Flămînzilă. Destul e o măciucă la un car de oale. Nu tot cetărați pe măriia-sa, că om e dumnealui. Pentru niște săracuți ca noi e greu de făcut trebi de acestea. Dar la o împărăție, ca cum te-ar pișca un purice; nu se mai bagă în seamă”.

Plină de umor, scena ospătării lui Flămînzilă este relevantă pentru simbolistica personajului.

„Și atunci unde nu începe Flămînzilă a cărăbăni deodată în gură cîte o haraba de pine și cîte o ialoviță întreagă, și repede mi ți le-a înfulicat și le-a forfăcat, de parcă n-au mai fost (...) După aceea, Flămînzilă a început a striga în gura mare că moare de foame și a zvirla cu ciolane în oamenii împărătești, care erau acolo de față”. (C.B.)

FRED VASILESCU

: *Patul lui Procust* de Cămil Petrescu

Personajul apare ca „un fel de intersecție a tuturor celorlalte personaje” (Pompiliu Constantinescu).

Fred trăiește prin memoria afectivă și recompune retrospectiv viața Emiliei, a lui Ladima, a doamnei T., a unchiului său, politicianul Lumînăraru.

Din notele din subsolul cărții aflăm că era fiul unui mare industriaș, Tănase Vasilescu (din primul roman al lui Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). El era enigmaticul X de care era îndrăgostită doamna T.

Autorul stăruie pe lângă Fred să scrie, pentru că îi lasă „acea impresie unică de trăire adevărată”, pentru „un soi de loialitate și delicatețe, de sinceritate a vieții”.

Diplomat, aviator, jucător excelent de tenis, plăcut de femei, Fred este prezentat de scriitor ca un bărbat cu un farmec deosebit: „Avea acel timbru, acea vibrație melodică, calmă, pe care o au toți oamenii, frunți adevărați în activitatea lor, orișicare ar fi ea: artă, politică, militarie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box.”

O descriere a înfățișării lui Fred o găsim în Epilogul (II) povestit de autor, afectat profund de moartea acestuia.

„Ziarele de a doua zi au adus coloane întregi de amănunte și numeroase fotografii, care de altfel erau ele însele un fel de moarte, căci, așa cenușii, poroase și cu liniile simplificate, nu mai înfățișau nimic din tinărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puțin cam boltită deasupra ochilor verzi adânci. Cu atât mai puțin aminteau de acel corp vînjos ... cu mișcări mlădioase de haiduc tânăr, afemeiat și gînditor”.

Integrat și adaptat societății în care trăia (spre deosebire de Ladima), Fred Vasilescu este „un tip execrat prin tradiție, satirizat de Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Hogaș, acela al mondenului” (Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*).

Dar, în realitate, Fred era un om de o mare delicatețe și profunzime intelectuală (în comentariile directe ale autorului). Prietenii îl consideră un „Don Juan”. Pentru doamna T. el este o enigmă. Pentru Emilia este tinărul bogat, mînden, care te poate introduce în societate.

Fred face parte din aceeași familie spirituală cu Ladima și Gheorghidiu (intelectual lucid, înfrînt); și el iubește și are o comportare enigmatică față de femeia iubită, și el sfîrșește enigmatic într-un accident de avion.

Caietul său dezvăluie o fire hiper sensibilă.

„Două enigme — a lui Ladima și a lui Fred — stau așadar față-n față. Una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte:



dacă Ladima își pierde cu desăvârșire capul pentru o femeie vădit inferioară și se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedește capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deși nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca și Ladima" (N. Manolescu).

Citirea scrisorilor lui Ladima îl impresionează și-l uimesc, dar îl fac să-și rememoreze iubirea.

Și pentru Fred Vasilescu, iubirea este experiență fundamentală, cunoaștere. Întîlnirea cu doamna T., iubirea pentru această femeie superioară a dat sens existenței sale; „nici nu bănuiam atîtea înțelesuri cîte îmi sar în ochi de atunci încolo”.

Deplin lucid în privința pasiunii puternice pe care o trăiește pentru doamna T., dar temîndu-se, poate, de această iubire, Fred nu-și poate mărturisi dragostea, renunțînd la fericirea de a iubi. El „sacrifică definitiv pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea”. „Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T.”, remarcă N. Manolescu (*Arca lui Noe*, vol. II).

Însuși autorul mărturisește că nu cunoaște trauma esențială a personalității lui Fred, care-l îndepărtează de doamna T., „Nu știu dacă vreodată aș fi putut să aflu ceea ce constituia dubla lui existență, denunțată aci din capete de mărturisiri din întorsături de frază, involuntare, ca lapsusurile, sau, cine știe, voite de el cu tensiunea de neînălțurat a unei fatalități”.

Disprețuit de mulți dintre cei care nu-l cunosc suficient, Fred Vasilescu se dovedește un om cu o bogată și profundă viață interioară; întîlnirea, la expoziție, cu doamna T. îi provoacă puternice trăiri, desprins parcă de lumea reală, dar lucid, „toropit și indiferent la batjocuri ca un anesteziat cu stovaină, dar cu mintea mai limpede, mai intensă, cu mult mai activă decît de obicei”.

Personalitatea lui Fred rămîne misterioasă și enigmatică. În cel de al doilea epilog al romanului aflăm că Fred a murit într-un accident de avion chiar a doua zi după ce predase manuscrisul.

Jurnalul lui Fred ajunge la doamna T., care află că fusese iubită tot atît de puternic cum îl iubise ea, dar taina lui nu e dezvăluită. (M.P.)



GĂMAN

*Meșterul Manole* de Lucian Blaga

V. Manole

GEORGE DEMETRU LADIMA

*Patul lui Procust* de Camil Petrescu

Personajele romanului sint relativizate prin reflectarea lor în mai multe conștiințe. Ele se constituie antitetic, împlinindu-și destinele.

Erou absent, poet și gazetar intransigent, devenit incomod prin corectitudine și onestitate, avid de adevăr și dreptate, nerealizat social, orgolios și lucid, fără simțul realității, Ladima trăiește, autoiluzionându-se, în lumea ideilor pure, fiind un inadaptat. Personalitatea lui Ladima se conturează din mai multe perspective: din amintirile lui Fred, din notele autorului, din relatările Emîliei, din articolele lui Ladima publicate în subsolul cărții, din concluziile procurorului care a condus ancheta asupra sinuciderii lui, din opiniile diferite ale prietenilor de cafenea.

Portretul fizic este schițat în câteva linii de către Fred, privindu-i fotografia după moartea acestuia: „Înalt, slab, cu ochi rotunzi și orbitele mari, adîncite... cu o mustață de sergent major și cărare de frizer, cu haina lui neagră, de alpaca, iar cămașa albă și cu gulerul totdeauna prea larg, scrobită, cu manșetele mari, rotunde, ca niște burlane, prinse cu butoni roz de cămașă, pe cînd ceilalți butoni erau mici bețigașe, desigur de aur — cine știe ce amintire...



Ar fi fost un cap frumos, de n-ar fi fost atât de demodat... Nu cred că avea mai mult de 35—40 de ani."

Prezentându-l tatălui său, marele industriaș Tănase Vasilescu, Fred îl califică drept „om în toată firea, cu reală presanță ca să fie așa, a făcut o foarte bună impresie... Mustata blondă, întoarsă în sus, bărbăția lui bătaioasă, un fel de încredere în sine l-au impresionat pe tata".

Fred îl credea în stare de o mare prietenie, ar fi vrut să-i povestească taina iubirii lui, „cancerul” vieții lui care îl face să fugă de o femeie iubită.

Ladima e văzut de Fred ca un om misterios, grav, „pedant de bine crescut”, om de superioritate intelectuală. Privind o fotografie a acestuia la Emilia, Fred e surprins că un om ca Ladima poate să scrie unei astfel de femei (vulgare și inferioare acestuia). Fred își dă seama că sub aspectul dezolant al lui Ladima se afla intelectualul superior și neînțeles, de aici interesul de a-l cunoaște pe diverse căi.

Lecturînd scrisorile lui Ladima adresate Emiliei, Fred descoperă uluit un cu totul alt om: „omul acesta așa de grav, pedant de bine crescut și atât de lipsit de orice familiaritate, că se ridica în picioare la masă, de teamă că musafirul, venit să-i vorbească, să nu ceară loc să stea jos, a putut să fie atât de copilăros”.

Fred descoperă, din scrisori, un Ladima sensibil, duios, naiv, îndrăgostit de o ființă idealizată, închipuire a minții lui.

Intervențiile Emiliei, vulgare și simpliste, exprimate cu voce tare, demitizează profilul reieșit din scrisori.

Emilia vorbește despre Ladima cu compătimire: „O ducea rău, săracu, pentru că n-avea nici o slujbă. Îmi spunea cum era amînat mereu la gazete... de azi pe mâine”. Pentru ea, el este un „netot”, „cam aiurea”, avea „aerul unui profesor înăcrit, de geografie, de provincie”; îi era rușine să iasă cu el. „Era ceva ridicul în silueta demodată ca o figură dintr-un catalog vechi prăfuit, a lui Ladima; demodat, arăta ca „un tată”.

Cauza tragediei lui Ladima este sărăcia, el era obsedat de lipsa de bani. Din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeași lume cu femeia pe care o iubea pe atunci.



„Era cu neputință să exercite vreun control... Toate datele îi scăpau... Ea, care era totul pentru el, pleca gătită și venea din oraș, cum ar fi mers într-o cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spunând ce vrea și cât vrea să spună...”

Pentru Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu este insignifiant, „un om de paie”, pînă cînd scrie un articol care deranjează pe oamenii de afaceri.

Poet și gazetar la *Veacul*, de un „curaj aspru”, Ladima scria cu înfrigurare, cucerind interesul și atenția publicului. În scandalul iscat cu Nae Gheorghidiu pentru articolul care dezvăluia afafei veroase, Ladima răspunde deschis, crezînd în sinceritatea și moralitatea scrisului gazetăresc: „Eu sînt un om care scrie... și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel”. Și demisionează.

Ladima nu poate scrie „două rînduri”, dacă nu vin dintr-o convingere adîncă. Străbate aici însăși concepția scriitorului, preocupat constant de problema intelectualului, a omului care gîndește, care are ceva de spus; el este un personaj inadaptabil.

Și moartea lui Ladima (sinuciderea) e privită din mai multe cauze: din cauza femeilor vulgare (Fred); din cauza doamnei T. (avocatul); pentru că Ladima își pierduse credința în Dumnezeu (Cibănoiu), de mizerie (alții). Cele trei unghiuri prin care e conturat personajul apar la un moment dat simultan, dînd complexitate viziunii.

Intelectual cinstit, cu principii oneste și ferme de viață, de etică profesională, Ladima încearcă să evadeze din mizeria existenței cotidiene, trăiește spiritual în altă lume, proiectîndu-și visurile în viață. El este un om cu o conștiință puternică a propriei valori, care ia adesea forma orgoliului.

Ca și Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*), Ladima trăiește intens chinurile în propria-i conștiință. El își acceptă lucid destinul, se auto-iluzionează, dar nu poate rezista. Pentru el existența e unicat.

Fred dă o sugestie verosimilă cu privire la acest intelectual care-i suscită interesul: „Mi-e cu neputință să cred că scrisoarea lui Ladima e sinceră, că toate aceste însușiri erau cu adevărat descoperite. E prea mare deosebirea dintre ele și ceea ce arată Emilia, ca să fie posibil ca un îndrăgostit,



fie el și Ladima, să le creadă, scriindu-le. Socot că el se amăgea cu oarecare luciditate”.

Ladima o cunoștea numai pe Emilia cea din spațiul casnic; pentru că „din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeași lume cu femeia pe care o iubea”.

Și Fred gîndește: „Ladima împrumută tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume, pentru ceea ce i-a împrumutat”.

Deci Ladima se autoiluziona conștient. Ca și Gheorghidiu; el și-a rupt „axa sufletească”. E un învins. Din orgoliu, și-a lăsat bani în buzunar (pentru a nu se crede că din mizerie s-a sinucis) și o scrisoare de dragoste către doamna T., femeie superioară, în total contrast cu vulgara Emilia, vrînd să confirme astfel principiile sale de viață și după moarte.

Ladima este un intelectual superior, o conștiință: „Nu sînt în stare să scriu două rînduri, care să nu vie dintr-o convingere adîncă”.

El se consideră responsabil în actul creației, considerînd creatorul de poezie „un profet, un iluminat”, gîndind că poezia „trebuie să aibă un conținut, trebuie să exprime ceva” (din notele din subsolul paginilor).

Dar enigma poetului și ziaristului Ladima, care-și pierde capul pentru o femeie inferioară și se sinucide, rămîne nedezlegată. Fred, în epilog, formulează o întrebare retorică, menită să dea naștere la reflecții: „Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și cenzurat de moarte?! sau, Ladima e „omul fără șansă, ca și D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă și poet necitit, în ciuda talentului și onestității sale?” (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II). (M.P.)

## GERILĂ

— personaj fantastic —

*Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

V. și Harap-Alb, Flămînzilă, Setilă

Umorist de talent și scriitor „senzațional” Creangă zugrăvește cu elemente fantastice, dar cu realismul propriu țărănilor din Humulești, personaje care, deși supranaturale,

reprezintă simboluri concrete ale vieții oamenilor: *frigul*, *foamea*, *setea*, prin Gerilă, Flămînzilă, Setilă și dimensiunile timpului și ale spațiului, prin — Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă.

Primul pe care îl întâlnește Harap-Alb în drumul său este Gerilă, o dihanie de om care, la poalele unui codru, se „pîr-pălea pe lîngă 'un foc de douăzeci și patru de stînji de lemne și tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig”. Portretul lui Gerilă amintește de *Gargantua* și *Pantagruel* a lui Rabelais. Comportîndu-se ca și Oșlobanu, Trăsnea și alți țărani din *Amintiri*, Gerilă, însoțindu-l pe Harap-Alb, îi va fi de mare folos.

Elementele portretului mai mult decît hiperbolice și umoristice sugerează o reprezentare de carnaval, de teatru enorm. Astfel, omul acela care era „ceva de spăriet” avea „urechi clăpăunge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și cînd sufla cu dîsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului iar cea de dedesupt atîrna în jos. de-i acoperea pîntecele. Și, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă”. Tremură așa de tare de frig, „de parcă-l zghihnia dracul”. Pentru a întări prezența lui Gerilă în enorma sa înfățișare, tot ce era în jurul său căpăta aspect apocaliptic, pentru că „toată suflarea și făptura de prinprejur îi ținea hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicărau, petrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger”. Nu-l părăsește umorul, fiindcă în acest tablou al spaimii „veverițele, zăvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blestemîndu-și ceasul în care s-au născut”. Și, fiindcă era „foc de ger”, Harap-Alb a făcut țurturi la gură „numai o țîră cît a stat de s-a uitat”. Identificîndu-l pe „tartorul” lîngă care și focul îngheață, îl îndeamnă să-l însoțească sub pretextul că se va mai încălzi la drum, nefiind bine cînd e frig să stai locului. Au devenit proverbiale cuvintele acestei întâlniri: „Rîzi tu, rîzi, Harap-Alb zise atunci Gerilă tremurînd, dar, unde mergi, fără mine n-ai să poți face nimica”.

Scena de la curtea împăratului Roș este relevantă pentru caracterizarea lui Gerilă (prin autocaracterizare, caracterizare de către alte personaje și de către scriitor).



Astfel, Gerilă, „năzdrăvan cum era își cheamă „tovarășii” avertizându-i discret („încetișor”) despre ce ar trebui să facă pentru a se apăra de casa de aramă roșie ca jeratecul, pe care le-o pregătise credinciosul împăratului, cu gândul de a se scăpa de ei. Gerilă îl avertizează: „— Măi, nu cumva să vă împingă Mititelul să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mine. Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin melegurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cât de primitor și de darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri! D-apoi fetișoara lui; a zis dracul și s-a făcut: bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și. Vorba ceea: «Capra sare masa și iada sare casa». Dar las', că și-au găsit ei omul! De nu le-oi veni eu de hac în astă noapte, nici mama dracului nu le mai vine!”

Și atenționându-și tovarășii că „vorba lungă sărăcia omului”, porniră la culcare: „teleap, teleap, teleap”, Gerilă suflă de trei ori cu „buzișoarele sale cele iscusite” și casa rămîne nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa”. Scriitorul notează: „Apoi intră cu toții înlăuntru se tologește care unde apucă, și tac mă cheamă”. Gerilă se întindea de căldură, „de-i trecea genunchi de gură. Și hojma morocănea pe ceilalți, zicînd: „— Numai din pricina voastră am răcit casa: căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las', că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată! Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. Bu... nă treabă! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui? Acuș vă tîrnîiesc prin casă, pe rudă pe sămîntă; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stîncești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovarășie cu tine aibă și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? I-auzi-l-ai: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure, cu

lupii și cu urșii dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.

— Ia ascultați, măi, dar de cînd ați pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceți din căl măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine! Eu îs bun cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu șuguiеști, măi Buzilă? Da' amarnic mai ești la viață; cînd te mîinii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi ești drag!... Te-aș viri în sîn, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoiește-te oleacă și mai strînge-ți buzișoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ți pară rău pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta.

— Ei, apoi! Vorba ceea: „Fă bine, să-ți auzi rău“, zise Gerilă. Dacă nu v-am lăsat să intrați aici înaintea mea, așa mi se cade; ba încă și mai rău decît așa. Cine-a face de altădătă ca mine, ca mine să pățească.

— Ai dreptate măi Gerilă, numai tu nu te cauți, zise Ochilă. Dar cu prujituri de-a tale, ia, acuș se duce noaptea, și vai de odihna noastră! Măcar tu să fi acela, ce ai zice, cînd ți-ar strica cineva somnul? Ba încă ai dat peste niște oameni ai lui Dumnezeu, dar, să fi fost cu alții, hei, hei! mîncai papara pînă acum“.

Fragmentul menționat sugerează perfect spiritul echipei coloșilor; prin cearta lor, fiecare se autocaracterizează și caracterizează pe ceilalți. (C.B.)

Gheorghidiu, v. Ștefan Gheorghidiu

## GHEORGHITĂ

*Baltagul* de Mihail Sadoveanu

Însoțindu-și mama, Vitoria Lipan, în căutarea tatălui plecat la Dorna să cumpere oi, și întîrziat peste obicei, Gheorghită se află la vîrsta ieșirii din copilărie și a inițierii,



a formării bărbătești, așa cum îi spune mama sa..." pentru tine de-acum înainte începe a răsări soarele (...). Înțelege că jucăriile au stat. De-acum trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău".

Drumul maturizării îl parcurge treptat, el fiind ascultător, sfios și supus mamei, care-i ghicește pînă și gîndurile. Curățind omătul cu lopata de lemn, pentru a putea merge, „deodată simți în el o putere și îndrîjire și nu se opri pînă ce nu-l birui ca pe o ființă. Privi spre maică-sa; o văzu zîmbind și înțelese că i-a dat răspunsul pe care nu-l putea gîngăvi în ajun".

Băiatul înțelege că „acu a intrat în slujbă grea și la năcaz” și că „pentru o tinereță ca a lui cade grea sarcina gospodăriei”. Deși nu poate desluși tainele gîndurilor mamei sale privind călătoria pe care o pusese la cale, se supune, fără entuziasm, hotărîrii ei: „M-oi duce, răspunse Gheorghiță cu îndoială... M-oi duce dacă spui; dar e bine să-mi arăți ce și cum; ca să știu ce să fac”.

Inițierea dintîi a parcurs-o în anii copilăriei, cînd pusese stăpînire în munte pe multe lucruri bune: „Pîriul cu bulboacele au fost ale lui. Potecile la zmeură și mai sus la afine, cînd ocolea așa, de bună-voie, umblînd după turmele ciobanilor. Poveștile la stîna, sara, cînd învăluie focul limbi sub sprînceana pădurii. Știa să cheme în amurgit ieruncile și căpriorii. Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fîn, în care pluteau vara și copilăria”.

Două scene sînt simbolice pentru devenirea sa spre bărbăție, urmaș al tatălui său: veghea din rîpă a osemintelor tatălui său — moment de emoție, înfiorare și teamă: „O neliniște fierbinte i se porni din măruntaie și-l fulgeră în creștet. (...) Sîngele și carnea lui Nichifor Lipan se întorceau asupra lui în pași, în zboruri, în chemări” și scena finală, a lovirii ucigașului cu baltagul, care înseamnă momentul maturizării băiatului — el îndeplinea astfel dorința mamei sale și datoria sa de fiu. „Împuns de alt tipăt al femeii, feciorul mortului simți în el crescînd o putere mai mare și mai dreaptă decît a ucigașului. Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt cu urechea baltagului, în frunte”. Datoria fusese împlinită. (M.P.)

V. Dan

## GHITĂ

*Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Slavici este considerat „părintele nuvelei românești”.

Unul din păcatele omenești drastic sancționate de scriitor este ispita banului. Romanul *Mara*, precum și nuvelele sale *O viață pierdută*, *Comoara*, *Vatra părăsită*, *O jertfă a vieții* și în special *Moara cu noroc* gravitează în jurul acestei teme.

Publicată în volumul *Nuvele din popor*, tipărit în anul 1881, volum apreciat de Titu Maiorescu ca un moment de referință al vieții literare românești: „părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice”.

Aprecieri favorabile avea să facă și Mihai Eminescu, cel care l-a descoperit pe Ioan Slavici în anii studenției la Viena. Oprindu-se asupra adâncimii sufletești a lumii create de autor, Eminescu spunea că „această lume a lui Slavici seamănă nu numai în exterior cu țăranul român, în port și vorbă, ci cu fondul sufletesc al poporului, gândesc și simt ca el”.

Vorbind despre specificul nuvelisticii lui I. Slavici, Dumitru Micu (în *Lecturi și păreri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978) remarcă: „Noutatea cea mai mare a nuvelisticii lui Slavici consistă însă în conținut, în fenomenele de viață pe care le elaborează și în vigoarea cu care le expune. Nimcni, până la acest scriitor, n-a cercetat cu atita pătrundere și



perseverență aspectul social, condițiile vieții materiale ale lumii sătești, nimeni n-a înfățișat în aceeași măsură strînsa corelație între fenomenologia vieții sufletești și modul de trai, poziția economică, existența socială, într-un cuvînt”.

Acțiunea nuvelei se desfășoară în spațiul Ardealului, la „Moara cu noroc”, moară așezată într-o vale, la răscruce de două drumuri. Totul este învăluit în mister, faptele sînt excepționale, lupta între bine și rău, moral și imoral fiind dură. Cele mai deosebite episoade se desfășoară noaptea, în amurgul serii sau în zorii zilei. Drumul parcurs de familia lui Ghiță este un drum dramatic, fără întoarcere, acțiunea fiind pasionantă, ritmul rapid.

Personajele construite de Ioan Slavici au rolul să illustreze anumite principii etice.

În „Moara cu noroc”, prin destinul cizmarului Ghiță sînt bine relevate urmările nefaste ale dorinței de îmbogățire.

Nuvela devine o adevărată scenă de confruntare a două caractere puternice: Ghiță și Lică Sămădăul. Celelalte personaje avînd menirea să pună mai bine în evidență trăsăturile celor doi.

Sărăcia, pe care autorul o apreciază pentru puterea de a menține puritatea sufletească, devine în *Moara cu noroc* motivul unor puternice frămîntări, îi creează lui Ghiță un complex ce inferioritate. Eroul ia în arendă cîrciuma de la „Moara cu noroc” cu intenția de a se îmbogăți, dar nu ca să trăiască mai bine, ci ca să fie cineva, să fie respectat.

Frămîntările sufletești ale cîrciumarului se ivesc în momentul apariției lui Lică, o apariție fatală care zădărnicește bunul mers al lucrurilor.

Ana, soția lui Ghiță, intuiește chiar de la început că acest personaj ciudat este „om rău și primejdios”. În sinea lui, el are aceeași bănuială, dar înțelege totodată că „aici, la Moara cu noroc, nu putea să steie nimeni fără yoia lui Lică”.

Ghiță se simte fascinat, dar și înspăimîntat de tăria de caracter a Sămădăului și, treptat, se lasă antrenat direct sau indirect în afacerile necinstite ale acestuia.

Aflat în fața judecătorului, nu îndrăznește să dea în vileag fărâdelegile porcarului Lică, acestea neputînd fi dovedite, deoarece „Lică știa să-și aleagă stăpînii...”.

Totuși, setea de răzbunare a lui Ghiță, necinstit de Sămădău, nu mai poate fi stăvilită în cele din urmă. Se hotărăște să îl dea prins lui Pinte, dar întorcându-se cu acesta și cu alți doi jandarmi îl vede plecând de la „Moara cu noroc”, circiumarul pierzând prilejul de a dovedi vina lui Lică.

Ghiță mai speră în îndreptarea lucrurilor, și astfel cei care inițial erau călăușiți de principiul onestității sfîrșesc într-un mod tragic.

Slavici pedepsește toate personajele amestecate în afaceri necinstite, iar flăcările care cuprind circiuma au un efect purificator.

În nuvela *Moara cu noroc* sînt create personaje cu o extraordinară tărie de caracter, aflate într-o permanentă confruntare.

Circiumarul Ghiță este puternic individualizat printr-o sumă de trăsături sufletești contradictorii. Odată intrat în contact cu Sămădăul, Ghiță se interiorizează, se transformă într-un om sumbru, sufletul său e asemenea unei mări bîntuite de furtuni implacabile. Conștiința lui devine un cîmp de luptă între două îndemnuri diametral opuse; el se află la cumpăna dintre dorința de a redeveni onest și tentația irezistibilă a înavușirii. Este victima lui Lică Sămădăul care îi descoperă slăbiciunea „de a ține la bani”. Ghiță se gîndea la cîștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea lui și i se împăinjeneau parcă ochii; de dragul acestui cîștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi, capul în primejdie. Banii rîvniți atît de mult nu îi oferă decît o fericire tragică, o fericire efemeră și foarte zbuciumată.

În caracterul său au loc mutații fundamentale. Sentimentul nesiguranței, care îl stăpînește, are efecte devastatoare. Tensiunea din interiorul său creează senzația de spaimă, îl înstrăinează de cei din jur, chiar și de propria-i familie. Răspunsul pe care îl dă la întrebarea Anei relevă tocmai această stare de spirit: „Ce ai, Ghiță? strigă nevasta cuprinsă de îngrijare. Ce am? Răspunse el cu amărăciune. Am o nenorocire: pierd ziua de astăzi pentru cea de mîine”.

Neîncrederea în ziua de mîine, precum și sentimentul culpabilității, fac din el un om irascibil, capabil în orice clipă de a izbucni într-o criză de minie.



Dacă înainte de a veni la „Moara cu noroc” putea fi un soț și un tată bun, acum el îi reproșează Anei că îi stă în cale, este gata să o lovească. Patima banului veștejește chiar și cele mai sincere sentimente. Acum, frumusețea, blindețea Anei nu mai pot răzbate pînă la sufletul lui Ghiță.

Dar satisfacțiile date de puterea miraculoasă a banului alternează uneori cu regenerarea fondului sufletesc. Astfel circiumarul se simte îndemnat în anumite clipe să se întoarcă la liniștea colibei sale.

Proza lui Ioan Slavici nu se remarcă numai prin principiile etice evocate, ci și prin arta portretistică pe care scriitorul o deține în cel mai înalt grad. Lui Slavici îi revine meritul de a fi creat pentru prima oară în literatura noastră un personaj epic viabil, care să țîșnească din dorința sa de a se realiza într-un anumit fel, devenind reprezentativ pentru întreaga societate.

Comportamentul personajelor nu este rigid, ele fiind lăsate să se miște liber sub ochii noștri. Iată de ce scriitorul nu se simte obligat să dea explicații în legătură cu evoluția lor, ci numai să descrie.

În opera lui Slavici, și deci și în *Moara cu noroc* își face loc convingerea că viața fiecărui om se desfășoară conform unui destin prestabilit. Lăsându-se pradă gândurilor amare, Ghiță se întreabă: „Cine poate să scape de soarta ce-i este scrisă?”, iar alteori zice: „așa mi-a fost rînduit” sau „dacă e rău ce fac, nu puteam să fac altfel”.

G. Călinescu apreciind valoarea operei lui I. Slavici avea să spună: „Limba este un instrument de observație excelent în mediul țărănesc. Împrumutînd graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic”.

„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit. Dar voi faceți cum (vă)trage, inima, și Dumnezeu să vă ajute și să vă acoperiți cu aripa bunătății sale. Eu sînt bătrînă, și fiindcă am avut și am atît de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva căutînd acum la bătrînețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte pînă în ziua de astăzi și să dau la sfîrșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decît din frică. Voi știți, voi faceți, de mine să nu ascultați. Mi-e greu să-mi părăsesc coliba în care mi-am petrecut viața și mi-am crescut

copiii și mă cuprinde un fel de spaimă când mă gîndesc să rămîn singură într-însa: de aceea, poate mai ales de aceea, Ana îmi părea tînără, prea așezată, oarecum prea blîndă la fire, și-mi vine să rîd cînd mi-o închipuiesc cîrcumărită”.

În cazul nuvelei *Moara cu noroc* se poate spune că și încheierea nuvelei se face tot printr-un acord stilistic.

„Din toate celelalte nu se alesese decît praful și cenușa: grinzi, acoperămînt, dușumele, butoaie din pivniță, toate erau cenușă, și numai pe ici, pe colo se mai vedea cîte un cărbune stins, iar în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decît oasele albe ieșite pe ici, pe colo din cenușa groasă. Bătrîna ședea cu copiii pe o piatră lingă cele cinci cruci și plîngea cu lacrimi alinătoare. Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un tîrziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine: dar astă le-a fost dată!...

Apoi ea luă copiii și plecă mai departe”.

Slavici reușește, cu deosebită artă, să demonstreze că tot ce iese din limitele firescului vieții, încălcînd regulile morale, sfîrșește tragic, într-o simetrie perfectă, dată de prezența bătrînei la începutul și sfîrșitul nuvelei, premergîndu-l pe Liviu Rebreanu în romanele sale. (C.B)

#### GHÎȚĂ PRISTANDA

*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

V. și Tipătescu, Trahanache

Ghiță Pristanda, polițaiul orașului, devine relevant, făcîndu-l pe spectator, așa cum subliniază G. Călinescu, să strige din stal: „neică, sărut mîna coane Fănică” — replici sentințe care „trăiesc singure cu o pură viață verbală”.

Pristanda, considerat un Polonius, pentru lumea „bombastică”, funcționează, după acelaș critic, „ca un ecou docil”.

Aparent neimportant, Ghiță are a doua replică, în deschiderea comediei (actul I, scena I), în discuția cu Tipătescu, cînd facem cunoștință cu incultura lui, cu automa-



tisme verbale: „Curat caraghioz!... Pardon, să iertați, coane Fănică, că întreb: bampir... ce-i iaia, bampir?” și, mai departe: „Dumneata sugi sângele poporului!... Aoleu!; Curat mișel!; Curat murdar!” — și ultima replică în actul IV, scena XIV: „Curat constituțional! Muzică! Muzică!” — conducând muzica, după precizarea de regie a autorului: „Ghiță Pristanda, îndată ce sosește în scenă, face semn muzicii să tacă. Muzica tace”.

Abil, se comportă slugarnic cu toți, șocotelile lui fiind practice și în consens cu ale soției lui care-l învață: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și papă tot, că sătulul nu crede la al flămînd”. Deformarea cuvintelor, a neologismelor, a regionalismelor, asocierea lui *curat* cu expresii și cuvinte nepotrivite: *curat condei*, *curat constituțional*, *curat murdar* caracterizează personajul, stîrnind comicul de limbaj. Repetarea automată, încălcarea regulilor gramaticale denotînd incultura, lipsa de instrucție, un comic de caracter și de situații — contrazicerea venind dintre ceea ce vrea să fie și ceea ce este — prin comportare, ce spune și cum spune — în contradicție cu misia sa, cu locul său în viața socială.

Ajunge chiar la un fel de tirguială cu Tipătescu — celebra șocoteală a steagurilor. Se autocaracterizează etalîndu-și importanța, și dificultatea postului, a funcției: „...că acum știți că bietul polițai n-are și el ceas de mîncare, de băutură, de culcare, de sculare, ca tot creștinul...” Tipătescu îl aprobă scurt, printr-un „Firește...”, după care Ghiță se lansează: „Și la mine, coane Fănică, să trăiți! greu de tot... Ce să zic? Famelie mare, remunerație mică, după buget, coane Fănică. Încă d-aia nevastă-mea zice: «M-ai roagă-te și tu de domnul prefect să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot!...» Nouă copii, coane Fănică, să trăiți! nu mai puțin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii și optzeci de lei pe lună: famelie mare, remunerație mică, după buget”. Vorbele sînt aluzive, reverențioase și urmăresc sensibilizarea superiorului său care ar putea să-i fie de folos.

Prin reacția sa, Tipătescu contribuie la caracterizarea lui Pristanda. Astfel, Tipătescu (zîmbind — precizează scriitorul) replică: „Nu-i vorbă, după buget e mică, așa e... decît tu nu ești băiat prost; o mai cîrpești, de ici, de colo; dacă nu curge, pică... Las' că știm noi!” Pristanda nu



neagă, se supune politicos, ceea ce îl determină pe Tipătescu să se destăinuie: „Și nu-mi pare rău, dacă știi să faci lucrurile cuminte: mie-mi place să mă servească funcționarul cu tragere de inimă... Când e om de credință...” Deci se pune condiție — credința, la care Pristanda nu evită să răspundă, confirmând devotamentul său: „De credință, coane Fănică, să trăiți!” Tipătescu nu se lasă păcălit și îi atrage atenția lui Pristanda: „Lasă, Ghiță, cu steagurile de alaltăieri ți-a ieșit bine; ai tras frumușel condeiul”. Afirmând automat, Pristanda (uitându-se pe sine și rîzînd — precizarea autorului): „Curat condei”! (Luîndu-și numaidecît seamă, naiv): Adicăte cum condei, coane Fănică?... Pristanda confirmă cu fermitate cele patruzeci și patru de steaguri: „Poate unul—două să le fi dat vîntul jos... da s-a pus...” Tipătescu îl înfruntă (rîzînd): „Nu umbla cu mofturi, Ghiță. Nu m-am plimbat eu la luminăție în trăsura cu Zoe și cu Nea Zaharia în tot orașul? Tocmai ea, cum e glumeață, zice: „Ia să-i numărăm steagurile lui Ghiță...” Cunoscînd serviciile pe care le aduce coanei Zoița, Pristanda (mîhnit — cum precizează Caragiale — o mîhnire firească) răspunde: „Îmi pare rău! tocmai coana Joița, tocmai dumneaei, care de!... să ne așteptăm de la dumneai la o protecție...” Tipătescu văzîndu-l și simțîndu-i mîhnirea îl încurajează, precizîndu-i că a fost și rămîne omul lor. Comportarea lui Pristanda este copilărească, ridicolă: „Al dumneavoastră, coane Fănică, și al coanii Joițichi, și a lui conul Zaharia... Ei? Și le-ați numărat, coane Fănică?... Ei? așa e? patruzeci și patru...” După afacerea cu steagurile, îl surprinde pe Tipătescu, povestindu-i despre ceea ce auzise de la „dăscălime”: Ionescu, Popescu, popa Pripici, d. Tăchiță, și Petcuș și Zapisescu „toată gașca-n păr”, jocul fiind pe sfîrșite. Modul în care o face este comic: „Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți, ca la teatru”. Mare artist, prin gestică, imită foarte bine pe cei din jur, scena de la Popa Pripici fiind savuraosă: „Mă trag înapoi, alunec, alunec de pe uluci și caz pe maidan, peste un dobitoc, care pe semne trecea ori ședea lîngă uluci. Dobitocul începe să strige, toți din casă sar năvală la fereastră; eu, cum căzusem, mă ridic degrabă,



o iau pituliș pe lingă uluci și intru în curtea primăriei". (comic de situație și de limbaj — s.n.)

În scena II, actul I, singur cu sine exprimă ce gîndește, caracterizînd și el aspectele de viață la care asistă și în care se implică, de unde rezultă viclenia, și simțul de observație, șiretenia lui. Notățiile autorului întăresc trăsăturile de caracter. Iată-l pe Pristanda singur în scenă: „Grea misie, misia de polițai... Și conu Fănică cu coana Joițica mai stau să-mi numere steagurile... Tot vorba bieteii neveste, zice: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd... » zic: curat! De-o pildă conul Fănică: moșia moșie, funcția funcție, coana Joițica coana Joițica: trai neneaco, cu banii lui Trahanache... (luîndu-și seama) babachii... Da' eu, unde? fameliie mare, renumerație după buget mică (șade în fund pe un scaun la o parte". Primește de la conu Fănică sarcina de a dezlega secretul biletului de care s-a vorbit în casă la popa Pripici. Apariția în scena VIII este semnificativă, reducîndu-se la repetarea expresiei „*Aide*", către Cetățeanu turmentat, pe care-l împinge afară.

În actul II, scena III, apare singur explicînd arestarea lui Cațavencu: „O făcurăm și p-asta... și tot degeaba. Am pus mîna pe d. Cațavencu... Cînd am asmuțit băieții de l-au umflat, striga cît putea: « Protestez în numele Constituției! Asta e violare de domiciliu! » zic: « Curat violare de domiciliu! da' umflați-l » Și l-au umflat". Apoi îi face lui Cațavencu o percheziție minuțioasă pentru a găsi scrisoarea: „...am căutat prin toate colțișoarele, am ridicat dușumele, am destupat urloaiele sobii, am scobit crăpăturile zidului: peste putință să dau de scrisoare. M-am întors la poliție, l-am scotocit prin buzunare, peste tot: nu e și nu e. L-am amenințat că am poruncă de la conu Fănică să-l chinuiesc ca pe hoții de cai... degeaba! nu spune decît numai și numai coanii Joițichii".

În confruntarea cu coana Joițica, care-i reproșează arestarea lui Cațavencu (scena IV, actul II): „Ghiță, Ghiță, ce-am aflat? ce-ați făcut? Ați înebunit? Adineauri cînd ieșeam de-acasă am aflat de la doctorul că te-ai dus cu jandarmii, ai călcat casa lui Cațavencu, l-ai luat pe sús și l-ai dus la poliție, la arest! Cum ai făcut asta!?" Răspunsul lui Ghiță este scurt și la obiect, confirmînd dependența de stăpînul



său: „Ordin verbal de la conu Fănică”. Este trimis de grabă, „într-un suflet”, să-l aducă pe Cațavencu. Îl îndeamnă: „Poartă-te bine cu el. Ai venit?” — Pristanda: „M-am dus!...” Scena V, actul II în care Zoe este singură, realizează gravitatea situației și exprimă hotărîrea: „Trebuie să alegem pe Cațavencu. Nu mai încape vorbă, nu mai e vreme de stat pe gînduri. Cu un mișel ca el, cînd ne ține în mîna așa de bine, lupta ar fi o copilărie, o nebunie... Fănică... trebuie să se învoiască... trebuie... Ei! ș-apoi mai la urmă Cațavencu poate fi tot așa de bun deputat ca oricare altul...”

Comicul de situații, disimularea lui Ghiță apar excelent în scena VII, actul II. Astfel, precizează autorul, Pristanda (apărînd în fund și făcînd loc cu respect lui Cațavencu să treacă) spune: „Poftiți, coane Nicule, poftiți... (umilit) și zău, să pardonăți, în considerația misiei mele, care ordonă (serios) să fim scrofuloși la datorie. Dumneavoastră știți mai bine ca mine... așa e polițaiul: tată să-ți fie — trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce-i face: e misie. De aia (foarte rugător) mă rog, să pardonăți...” Găsește înțelegere la partenerul său, pe care-l înfruntă sentențios și abuziv: „Adică noi nu știm cu merge poliția? Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult, nici mai puțin decît un instrument!” și continuă: „Nu brațul care lovește, voința care ordonă e de vină... Eu chiar am scris un articol în privința sta. Nu știu dacă l-ai citit?”

Caracterul de lingușitor și slugă pentru toți stăpîni reiese și din răspunsul pe care-l dă Pristanda, comic în fond: „Trebuie să-l fi citit, coane Nicule; eu gazeta d-voastră o citesc ca *Evanghelia* totdeauna; că să nu vă uitați la mine... adică pentru misie... (misterios) altele am eu în sufletul meu, dar de! n-ai ce-i face: famelie mare...” Infamia lui Pristanda merge pînă acolo încît îl și vede pe Cațavencu „strajnic prefect” deși este un „mare pișicher!”

Tot Ghiță aduce în scena XIV, scena ultimă a actului II, o depeșă „fe-fe urgent” de la telegraf, depeșă care, anunțînd susținerea candidaturii a lui Dandanache, stîrnește mari discuții între aleșii politici: Tipătescu, Farfuridi și Brînzovenescu, Cațavencu, Cetățeanul turmentat (care se amestecă și el). În actul III își continuă misia sa de mare oin de legătură între Tipătescu, Zoe și Trahanache care conduce adunarea. În scena VI, actul III își divulgă misia,



astfel îi spune misterios lui Trahanache: „Coane Zaharia, dă-i zor! Trebuie să-l lucrăm pe onorabilul, pe d. Nae Cațavencu; ordinul lui conul Fănică... Sunt la ușă, cînd oi tuși de trei ori, d-ta proclamă *catindatul* și ieși pe porțița... pe urmă-i treaba mea... Apoi continuă (încet): Cînd oi tuși de trei ori: nu mi-a sosit încă oamenii!...”

În actul III, aparițiile sale deși sunt episodice întăresc comicul de situații, de caracter și limbaj. În scena V, actul IV pe acelaș ton de *mare artist*, pentru că Pristanda face *teatru în teatru*, o liniștește pe coana Joițica privind știrile din ziar: „Nu, coană Joițico, nu e nimica, nu e nimica publicat... *Răcnetul* nici n-a apărut astăzi... După ce a fugit Cațavencu, dascălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, și nici vorbă să mai scoată gazeta... S-a spart partidul independent... s-a spart! (Încet Zoi, trecînd spre Tipătescu) Am să vă spun ceva secret, acu numaidecît”.

Confidentul coanei Joițichii, nu uită nici-un amănunt în relatarea hazlie pe care o face. Trece, apoi, la Tipătescu, pe care îl înștiințează de chemarea la telegraf, după ce-și afișează cuvenita lingușire: „A! ce-am uitat! Să mă iertați, sărut mîna, coana Fănică... Ministrul... nu, miniștrii, toți șapte, vă cheamă la telegraf numaidecît... de-aia vă căutam așa de zor...”

Tipătescu plecînd grăbit la telegraf, Zoe rămîne cu Pristanda (scena VI, actul IV); acesta își dă pe față viclenia, șiretenia, abilitatea, servilismul — mințindu-l pe Tipătescu, l-a adus pe ascuns pe Cațavencu spre a vorbi cu Zoe. Scurta scena respectivă este semnificativă pentru rolul pe care cei doi — Zoe și Pristanda — îl au în viața socială a localității.

Iată destăinuirea, pe care o face, după precizarea autorului, cînd s-a asigurat că Tipătescu s-a depărtat: „Sărut mîna, coană Joițico, nu vă supărați. (Foarte cu binișorul) Este cineva... cineva pe care-l știți d-voastră bine... așteaptă aici... ar voi să vă vorbească... dar numai d-voastră... De-aia eu l-am trimis pe conu Fănică la telegraf, pentru ca să rămîneți d-voastră singură... Am mințit... nu-i adevărat că-l cheamă miniștrii... Știu că o să mă ocă-rască, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe pereți, dar lasă să mă ocă-rască... să mă bată... Nu e mai-marele meu? Nu e stăpînul meu, de la care mînînc pîne eu și unsprezece



suflete? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joitico... Îl primiți?... da?"

Instrument în mîna tuturor, Ghiță își permite cu perfectul glume, pe considerentul că cel mai tare e în atenția lui, știind în orice moment unde să se găsească, ce să facă și cu cine să țină. Comic combinat — de caracter de situație de limbaj — dar și ironie și dramatism chiar pentru fiecare dintre personaje, inclusiv pentru Tipătescu — obligat să joace orice rol i se oferă — ca în cazul de față — cel oferit de Ghiță. Iată, un fel de teatru în teatru, decupat din întreg perfect, cu o măiestrie deosebită, cum numai Caragiale a putut s-o facă. Întrucît că ce poate fi mai sugestiv și comic decît observația: Zoe — a stat pe gînduri și n-a ascultat tirada lui Pristanda — gîndindu-se desigur *la ale ei*, reacționează: „Pe cine să primesc?” Pristanda — precipitat nervos că se înțelege greu efortul făcut de el: „Pe cine—pe cine? pe d. Nae Cațavencu...” pentru ca apoi (sărind din loc — cum notează autorul) să rostească întrebîndu-se: „Pe Cațavencu? E aici? Unde e, Ghiță? Să vie acu, numaidecît: mergi, adu-l iute”. (*E în culmea nerăbdării* notează autorul) Pristanda se conformează docil și fericit cu o politețe comică: „Ascult! (merge în fund, la stînga, și-l aduce pe Cațavencu) Pofti... , stimabile, poftim”. (Îl introduce și iese repede) Semnificativă această precizare a ieșitului repede: confirmă discreția lui Ghiță, dar și amestecul lui în toate. Așa se explică finalul comediei, final în care autorul îl aduce pe Pristanda în haine civile: Ghiță polițaiul, îmbrăcat țivil: „apoi Ghiță Pristanda, conducînd ceremonia face semn muzicii să tacă, iar în finalul finalului, așa cum am menționat mai sus, recomandîndu-l pe Cațavencu, în discursul festiv — comic de situație, comic de limbaj, comic de caracter — sinteză a comicului, rostește simbolic: „Curat constituțional! Muzica! Muzica!” Firește, indicația autorului: „Cortina cade repede asupra tabloului” indică ipostaza penibilă a tuturor, ipostază acoperită parcă de „muzică ce atacă cu mult brio”; de „urale tunătoare”, de mișcarea grupurilor — parcă într-un delir, desigur contrastant, nefiresc.

Falsul, ipocrizia, lașitatea, cum o numește Călinescu, lipsa de onoare a acestor eroi sînt trăsături care se regăsesc în toate comediile lui Caragiale. De altfel, Tudor Vianu remarcă faptul că: „O singură odată în teatrul său, satira



suflete? L-am mințit, dar pentru binele d-voastră, coană Joițico... Îl primiți?... da?"

Instrument în mîna tuturor, Ghiță își permite cu perfectul glume, pe considerentul că cel mai tare e în atenția lui, știind în orice moment unde să se găsească, ce să facă și cu cine să țină. Comic combinat — de caracter de situație de limbaj — dar și ironie și dramatism chiar pentru fiecare dintre personagii, inclusiv pentru Tipătescu — obligat să joace orice rol i se oferă — ca în cazul de față — cel oferit de Ghiță. Iată, un fel de teatru în teatru, decupat din întreg perfect, cu o măiestrie deosebită, cum numai Caragiale a putut s-o facă. Întrucît că ce poate fi mai sugestiv și comic decît observația: Zoe — a stat pe gînduri și n-a ascultat tirada lui Pristanda — gîndindu-se desigur *la ale ei*, reacționează: „Pe cine să primesc?” Pristanda — precipitat nervos că se înțelege greu efortul făcut de el: „Pe cine—pe cine? pe d. Nae Cațavencu...” pentru ca apoi (sărind din loc — cum notează autorul) să rostească întrebîndu-se: „Pe Cațavencu? E aici? Unde e, Ghiță? Să vie acu, numaidecît: mergi, adu-l iute”. (*E în culmea nerăbdării* notează autorul) Pristanda se conformează docil și fericit cu o politețe comică: „Ascult! (merge în fund, la stînga, și-l aduce pe Cațavencu) Pofti..., stimabile, poftim”. (Îl introduce și iese repede) Semnificativă această precizare a ieșitului repede: confirmă discreția lui Ghiță, dar și amestecul lui în toate. Așa se explică finalul comediei, final în care autorul îl aduce pe Pristanda în haine civile: Ghiță polițaiul, îmbrăcat țivil: „apoi Ghiță Pristanda, conducînd ceremonia face semn muzicii să tacă, iar în finalul finalului, așa cum am menționat mai sus, recomandîndu-l pe Cațavencu, în discursul festiv — comic de situație, comic de limbaj, comic de caracter — sinteză a comicului, rostește simbolic: „Curat constituțional! Muzica! Muzica!” Firește, indicația autorului: „Cortina cade repede asupra, tabloului” indică ipostaza penibilă a tuturor, ipostază acoperită parcă de „muzică ce atacă cu mult brio”; de „urale tunătoare”, de mișcarea grupurilor — parcă într-un delir, desigur contrastant, nefiresc.

Falsul, ipocrizia, lașitatea, cum o numește Călinescu, lipsa de onoare a acestor eroi sînt trăsături care se regăsesc în toate comediiile lui Caragiale. De altfel, Tudor Vianu remarcă faptul că: „O singură odată în teatrul său, satira

lui Caragiale a devenit mai crudă", depășind atmosfera generală a comicalului de situații, și anume în *O scrisoare pierdută* (s.n.)

Personajele lui Caragiale, inclusiv Ghiță, se văd și se aud așa de bine încît cititorul se constituie pe tot parcursul lecturii în spectator.

Ne alăturăm observației lui Ștefan Cazimir potrivit căreia două personaje ale *Scrisorii pierdute* și care ocupă poziții deosebite în piesă „nu cunosc sentimentul ambiției, iar contactul cu « stilpii puterii » le ține trează în permanență conștiința propriei micimi, interzicîndu-le starea de beatitudine a eroilor *Noptii furtunoase* sau evaziunea compensatoare a *Conului Leonida*". (C.B.)

Giurgiuveanu, v. Costache Giurgiuveanu

#### GREUCEANU

— personaj fantastic —

*Greuceanu* — basm (culegere de Petre Ispirescu)

Eroul basmului este Greuceanu, voinicul care nu se deosebește în liniile lui fundamentale de Făt-Frumos împărătesc. Aflat la „vîrsta de aur", el pleacă în lume să înlăture o mare nenorocire, o catastrofă ce se abătuse asupra omenirii: zmeii furaseră soarele și luna împăratului Roșu. Acesta „trămise oameni prin toate țările și răvașe prin orașe ca să dea în știre tuturor că oricine se va găsi să scoată soarele și luna de la zmei, acela va lua pe fie-sa de nevastă și încă jumătate din împărăția lui, iară cine va umbla și nu va izbîndi nimic, acela să știe că i se va tăia capul".

Basmul ilustrează, mai ales prin fapte, bărbăția eroului, lipsind orice referire la frumusețea fizică a lui Greuceanu. Eroul este aici „o ființă virilă, care își datorește lui însuși izbînzile sale" (G. Călinescu). Căci „mulți voinici se potricăliseră a se prăpădi, semețindu-se cu ușurință că va scoate la capăt o asemenea însărcinare; și cînd la treabă, hîț în sus



hiț în jos, da din colț în colț și nu știa de unde s-o înceapă și unde s-o sfârșască, vezi că nu toate muștele fac miere”.

Voinicul trebuie să dea dovadă nu numai de calitate de excepție, prin care să merite a lua de soție pe fiica împăratului, dar în caz de neputință „cine va umbla și nu va izbîndi nimic, acela să știe că i se va tăia capul”. Basmul ilustrează astfel ideea de responsabilitate față de misiunea încredințată.

Greuceanu pleacă în căutarea „tîlharilor de zmei” ca, în viziune populară, „să-și încerce norocul”.

Esența basmului îl definește pe erou, el devenind un personaj exponențial: înfruntarea dintre forțele *binelui* și forțele *răului*, cu victoria binelui. Greuceanu este voinicul „capabil să înfăptuiască, în perioada «tinereții nobile», misiuni oricît de dificile pentru a ajuta comunitatea umană și a face să triumfe totdeauna binele. El este căutătorul împlinirii exemplare, înzestrat cu capacitatea de a se confrunta direct cu forțele răului și a ieși biruitor” (G. Călinescu). Deși este un personaj exponențial, voinicul Greuceanu are anumite însușiri care-l individualizează. El pleacă la drum cu această filosofie, de esență populară: „niciodată nu strică cineva să facă o încercare”, așa că „își luă inima în dinți, încumetînd-o pe ajutorul lui Dumnezeu și pe voinicia sa”.

Greuceanu este coordonatorul și inițiatorul tuturor acțiunilor basmului. „Întreaga narațiune este construită pe intențiile sale” (V. I. Propp, *Morfologia basmului*, în *Valori etice în basmul fantastic românesc* de Al. Andrei, 1979).

Aflat pe tărîmul terestru, al umanului, Greuceanu îndeplinește aproape un ritual al plecării, ca un fecior cuminte: „cere iertare împăratului pentru doi oameni pedepsiți a fi tăiați pentru că fugiseră de la o bătălie”, și fiind „meșter la vorbă”, îl înduplecă. Pleacă, dar nu înainte de „a pune la cale tot ce găsi că e bine să facă, ca să scape cu față curată din această întreprindere”. Ba, mai mult decît atît, „trei zile și trei nopți au stat închiși într-o cămară Greuceanu cu Faurul-pămîntului și se sfătuiră”. Toate faptele voinicului demonstrează că însușirea cea mai relevantă a sa este inteligența și judecata minții, chibzuința. Orice mișcare, acțiune pe care o întreprinde este mai întîi bine cumpănită. El are cultul familial și al prieteniei, care-i asigură sprijinul devotat, la nevoie: luă cu sine și pe fratele său (de sînge) și merse la



Faurul-pământului, fratele său de cruce (mare meșter, inventiv și creator). Merseră „cale lungă”, pînă ce „li se făcu calea cruci”, respectînd un cod al prieteniei, cu sfințenie (motivul prieteniei și al întrajutorării): „Atunci cînd basmalele vor fi rupte pe margini, să mai tragă nădejde unul de altul că se vor mai întîlni; iară cînd basmalele vor fi rupte în mijloc, să se știe că unul din ei este pierit! [...] Acela din noi, care s-ar întoarce mai întîi și va găsi cuțitul ruginit să nu mai aștepte pe celălalt, fiindcă aceasta înseamnă că a murit” (basmaua, cuțitul devin mijloace de comunicare).

Numele lui Greuceanu este cunoscut și temut pînă și pe țărîmul celălalt. Iată ce spune fata de zmeu cea mare: „... pasărea asta gingașă nu mi se pare ogurlie pentru casa noastră. Ochii ei nu seamănă de pasere, ci mai mult seamănă a fi ochii lui Greuceanu cel de aur. Pînă acuma ne-a fost și nouă. D-aici înainte numai Dumnezeu să-și facă milă de noi și d-ai noștri. Pasămite, aveau zmeii cunoștință de vitejia lui Greuceanu.”

În drumul său pentru dobîndirea dreptății și adevărului, Greuceanu ajunge pe țărîmul celălalt, învingînd încercările, obstacolele prin care trece (motivul probelor depășite).

Plin de vigoare, cutezanță și inteligență, el dovedește puterea de a înfrînge răul: se înfruntă, pe viață și pe moarte cu cei trei zmei. Greuceanu este înzestrat cu puteri supraomenești, fabuloase: „zboară ca vîntul și ca gîndul”, cînd se luptă „se cutremură pămîntul”, se bate vitejește, cîstit, așa cum și zmeul o cere, de altfel: „Vino, zmeule viteaz, în săbii să ne tăiem, sau în luptă să ne luptăm.

— Ba în luptă, că e mai dreaptă”.

Ca în toate basmele, eroul este înzestrat cu capacitatea de a se metamorfoza, la nevoie: „Greuceanu se dete de trei ori peste cap și se făcu un porumbel; apoi se dete iarăși de trei ori preste cap și se făcu o muscă.”

Este ajutat de corb, căruia-i promite, în schimbul unui „cioc de apă dulce”, mîncare „trei leșuri de zmeu și trei de cal”.

Greuceanu luă în mîna dreaptă soarele și în cea stîngă luna, pe care le găsește ascunse la cula din Codru Verde, „le aruncă pe cer și se bucură cu bucurie mare”. Astele cerești sînt astfel limitate la „dimensiunile percepute de om”, dovedind „nevoia de concret a omului simplu, timorat



adesea de forțele necunoscute ale omului" (Al. Andrei, *Valori etice în basmul fantastic românesc*). Astfel, armonia lumii a fost restabilită în folosul omenirii.

Prevăzător în toate (se opune lui Harap-Alb, încrezător din fire), când întâlnește în cale „un păr plin de pere de aur și o grădină foarte frumoasă cu fluturi cu apă limpede și rece, trase paloșul și lovi „...de început a clocoti un sânge mohorit, și umplu văzduhul de un miros grețos”.

De mare ajutor i-a fost lui Greuceanu fratele său de cruce, Faurul-pământului, care, văzând cum vine „un nor ca un vîrtej, ca o flăcărăie”, băgă zmeoaicei în gură chipul de fier roșu ca focul al lui Greuceanu. Stîrvul zmeoaicei se prefăcu într-un munte de fier. Greuceanu trece și prin alte obstacole întîlnite pe pămînt, unde omul se înfruntă cu un diavol șchiop, „carele ținea calea drumeților că să le facă neajunsuri”. Ca și zmeului, care se teme de istețimea voinicilor, a Feților-Frumoși, și diavolului „îi fu frică să dea piept cu Greuceanu”, dar scoase cuiul din capul osiei dindărăt și-l aruncă, „pentru ca să nu scape nici Greuceanu neatins de răutatea lui drăcească”. Împielîțatul îi fură paloșul pe care-l uitase Greuceanu pentru că știa că „Greuceanu, fără paloș era și el un om ca toți oamenii. Puterea lui în paloș era; fără paloș era necunoscut”.

Tot Faurul-pământului îl ajută prin meșteșugul și iscusința sa; „el porunci călților să facă lui Greuceanu o căruță cu trei cai cu totul și cu totul de fier, suflă asupra lor și le dă duh de viață. El se dă de trei ori peste cap, se făcu un buzdugan cu totul și cu totul de oțel și lovi pînă făcu pulbere stana de piatră și-i luă paloșul ce-i furase Satana”. El biruie, apoi, alte forțe ostile întîlnite pe tărîmul omenesc: trufia și intriga sfetnicului „cel palavrat” care se vînduse diavolului pe el și urmașii săi în schimbul fetei de împărat și a împărătesei. Așa cum zmeii sînt neputincioși în fața inteligenței voinicului, nici sfetnicul mincinos nu-i rezistă lui Greuceanu, care deține puterea cinstei, adevărului și dreptății, cu care învinge. Deznodămîntul fericit al basmului, rezultat al luptei cinstite și al calităților superioare ale voinicului, care a pedepsit pe cei răi, constituie un îndemn la cinste și cumpănare: „Se poate afirma că, prin basm, cu ajutorul hiperbolei, se transmit într-un anume fel noțiuni de morală populară” (Al. Andrei).

Dreptul la recompensa dobândită a fost obținut nu atât prin forța sa fizică, cât mai ales prin inteligență, generozitate, intuiție; cumpătare și tenacitate.

Peisajul tipizat, sintetizat și sobru susține simbolistica basmului, categoriile morale evidențiate. La aceasta se adaugă limbajul popular de mare expresivitate și savoare — expresii și locuțiuni populare, de genul: „prinse la suflet“, „îngîna verzi și uscate“, „a da din colț în colț“, „nu toate muștele fac miere“, „îmbla d-a-ncîtelea“, „o întoarse la șiretlic“ —, contribuind la relevarea caracterului național al basmului. (M.P.)





## HAGI-TUDOSE

*Hagi-Tudose* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea

Prima variantă a nuvelei *Hagi-Tudose* a apărut în revista „Lupta literară” (1887), apoi în volumul *Paraziții* (1892), în care se aflau cele mai importante pagini ale nuvelisticii lui Delavrancea (*Paraziții*, *Domnul Vucea*, *Bursierul*, *Hagi-Tudose*), volum premiat de Academia Română; iar în volum distinct, în 1903.

Interesul și valoarea nuvelei *Hagi-Tudose* constă în personajul central, care dă numele nuvelei, prin care autorul creează un tip circumscris tipologiei avarilor din literatura universală: Harpagon al lui Molière, Shylock al lui Shakespeare, Gobsek al lui Balzac, Plușkin al lui Gogol.

Eroul lui Delavrancea se distinge printr-o puternică individualitate, cel mai izbutit tip de avar din literatura română.

Tipul avarului fusese prefigurat cu câteva decenii înainte de către Anton Pann în *Povestea vorbei* și Vasile Alecsandri în piesa *Zgîrcitul risipitor*.

Tema dezumanizării sub influența banului, patimă avarului a preocupat și pe alți scriitori (cu diverse nuanțe): Ioan Slavici (*Moara cu noroc*, *Comoara*, *Mara*) și George Călinescu (*Enigma Otiliei*).

Delavrancea a creat tipuri memorabile și în alte nuvele (tipul inadptatului — în *Paraziții*, *Liniște*, *Trubadurul*; pedagogul satrap al școlii de modă veche — în *Domnul Vucea*, victima morală — în *Sultănica*, ș.a.).

Prin *Hagi-Tudose*, „reprezentant ilustru al zgîrceniei avare” (Al. Săndulescu), scriitorul construiește un caracter în genul lui La Bruyère, conturat realist, fiind cea mai obiectivă creație a sa.

Urmărit în evoluția patimii sale pentru aur, personajul depășește limita normalității, atingînd paroxismul.

În realizarea acestui caracter, autorul folosește o varietate de mijloace și procedee: prezentarea directă, de către scriitor, la începutul nuvelei, cuprinde esența trăsăturilor lui Hagi-Tudose: „Jupîn Hagiul purta pe umeri o scurteică de lastic, galbenă, spălăcită, pătată de untdelemn și picată cu ceară”; ctitorul bisericii vorbește cu năduf despre Hagi: „nu dă un sfanț la cutia bisericii și acasă — nomol de galbeni bătuți și ferecați! [...] nu mărită fată mare, nu sleiește un puț, nu dăruiește un crîmpei de salbă iconostasului unde se miruește, caiafa de el!”

Paracliserul aflase de la nepoata Hagiului că acesta de zece ani taie turul pantalonilor ca să-i cîrpească, iar scurteica o scurtase mereu din poale, „ca să încăputeze mincile”.

Hagiul e recunoscut printr-un comportament care-l individualizează: el „mișună” prin cîrciumi și băcănii; ia „bi-nișor” o măslină, o „strecoară” printre gingii: „fol, fol, fol”, o mestecă; „șterpelește” icre, „rupe” o bucățică; „pleosc pleosc” [...] și exclamă stereotip: „Scump. Scump. Vremuri grele”, „sărac-lipit”. Expresivitatea cuvintelor, sugerarea gesturilor, a mersului, mimica, exclamațiile și interogațiile, onomatopeele susțin imagistic (vizual, auditiv) portretul grotesc al personajului. Acesta se completează cu elemente din biografia lui Hagi-Tudose prezentată retrospectiv (cap. III), personajul fiind situat în momente tipice ale vieții sale, „acumulînd trăsături convergente ca într-un portret clasic” (T. Vianu). Aflăm astfel că Hagiul se privează pînă și de cele mai elementare trebuințe: „fum pe coșul Hagiului nu s-a pomenit”, să taie și el un porc, „ca tot creștinul... se strică”, „ouă roșii, ouă stătute...”.

Ajuns calfă la găitănăria din mahalaua Vitanului, el vorbește „frumos și cu patimă tovarășilor săi, dezvăluindu-și laturile fundamentale ale firii ce anunță avariția de mai tîrziu (*autocaracterizare*)... „Și dacă mama îmi dădea un ban de trei ca să-mi iau un simit, eu mă uitam în ghiozdan: de aveam felia de pîne, sănătate bună, aveam ce mînca. Nu te satori cu pîne? Ce-ți trebuie simiți? Și un ban peste altul fac doi, peste doi dacă pui altul, fac trei. [...] Tudose muncea; strîngea; nu bea; nu ochea prin mahala; mînca



pîine cu bragă", speculează lemnul sfînt pe care l-a adus din Ierusalim. Scriitorul concluzionează: „Aşa petrecu viaţa Hagiul, pînă la bătrîneţe. Un şir necurmat de chinuri fericite, nebăgînd nimic în el, nepunînd nimic pe el. Fără foc; fără fiertură; neîubind pe nimeni; tresărind cînd umbra i se încurca în picioare; închizîndu-se cu zăvorul în casă; robotind nopţile în odaie cu o luminare de seu în mîină, ca o stafie uscată”.

Nici de însurat, „nu se poate, nu se poate”, deoarece „copiii cer pîne, îmbrăcăminte, învăţătură, şi femeia... rochii... plimbare...”

În momentul cînd a devenit singurul stăpîn pe prăvălie, fericirea Hagiului este imensă. Delavrancea notează reacţiile fiziologice ale Hagiului, surprins în atitudini elocvente: „În prima zi l-apucă căldurile. Obrajii îi ardeau; capul i se încinsese; ochii îl usturau. La ceas, la ceas, ieşea din prăvălie s-o privească pe dinafară. Îi da tîrcoale. Îi cerceta încăperile şi zidurile cu d-ămănuşul. Se ridica în vîrfurile picioarelor, ca să-şi arunce privirile pînă peste acoperişul ei.”

*Monologul interior* (mai degrabă un dialog interior) arată lăcomia şi patima banilor, o varietate de nuanţe a psihologiei avarului ce frizează anormalul: „Prăvălia?... Era copilăşul rumen şi frumos. El? Părintele fericit că are pe cine mîngîia. Prăvălia? Femeia fermecătoare. El, nebunul care-i da în genunchi, cu ochii închişi şi cu inima speriată. [...] Mititica... tristă şi ea... cu obloanele în jos, cu uşa închisă... ca un om care a închis ochii!... Se crapă de ziuă?... Face ochii mari, cît geamurile ei, şi parcă vorbeşte, momînd pe trecători să intre, să-i dea o bună-ziua şi să-i tîrguiască cîte ceva... Linguşitoarea...”

*Mediul* în care trăieşte eroul nuvelei susţine prezentarea viguroasă a caracterului avarului devenit un „caz” — o singurătate lugubră şi o austeritate excesivă a personajului. „Păreţii sînt cojiţi şi galbeni, grinzile tavanului, negre şi prăfuite; icoanele, cu sfinţi şterşi; patul de scînduri, acoperit cu o pătură lăptoasă, vîrgată cu alb şi vişiniu. Două perne de paie la perete şi una de lînă îmbrăcată într-o faţă soioasă. Pe jos, pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe ai.căruia ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ţ-ar fi frică să priveşti, de frică să nu vezi morţii odihnindu-se cu feţele în sus”.



Zgîrcenia lui Hagi-Tudose a devenit din ce în ce mai alarmantă, scriitorul folosind tehnica hiperbolizării; situațiile în care este pus intensifică tragismul personajului. Sondajul psihologic arată o viață interioară complexă: „Hagiul se rostogolește în pat. Prea e fericit. Nu poate dormi. Rîde și oftează. E deștept și visează. Ce vis! De nu s-ar sfîrși! Dacă aci, în zăduf și întuneric, ar sta în picioare, și banii ar crește, ca o revărsare de apă, de la tălpi în sus pînă peste creștetul capului... Oh! ce fericit ar fi Hagiul! Înainte să-și dea sufletul, ar vedea fața și vecinicia lui Dumnezeu. Moartea să aibă coasă de aur, el și-ar înfinge amîndouă mînele în tăișul ei!”

Nuvela cuprinde o sinteză de formule artistice, „punctul cel mai înaintat al noului realism românesc” (T. Vianu). Personajul manifestă o varietate comportamentală: naivitate senilă, spaima de a nu fi auzit, teama de hoți, ipocrizie și viclenie, ridicol, conturîndu-se în linie ascendentă, un „hapsîn de proporții mitice, delirante” (G. Călinescu). Ajuns la distrugerea a ceea ce este omenesc, comportamentul acestuia este grotesc: în ciorba de găină el „se văzu topind, el; cu mîna lui bulgări de aur” și „sorbindu-i cu lingura”, simte „pe gît o cocleală acră”, „gustul aurului, sîngele viu al auru-lui”; cere nepoatei să ducă fulgiiși bucățile înapoi, precum și cărbunii și cenușa din vatră, cerînd cel puțin banii pe jumătate; vrea să taie coada motanului, pentru că se răcește odaia, cînd acesta intră pe ușă. Trăind adevărate stări delirante, el gîndește: „în zece galbeni este inima lui de zece ori; într-o sută, inima lui de o sută de ori; într-o mie, inima lui de o mie de ori. În zece mii, el nu vede un purcoi de galbeni, ci zece mii de copii ai lui...”

Personajul lui Delavrancea se deosebește de Harpagon al lui Molière sau de Gobsek a lui Balzac, unde precumpănitoare în conturarea personajelor sînt acțiunea și observația. În *Hagi-Tudose* intervin simbolurile, mai ales în scena finală, a agoniei și a morții eroului, „ca expresie a unei vocații romantice” (Al. Săndulescu): „A doua zi de dimineață, Leana îl găsi numai în cămașe, în cămașa sa petec de petec, trîntit cu fața în jos, pe aur, îngropat în galbeni, cu fruntea p-un purcoi de lire, cu pchii închiși [...] bolborosi cîteva cuvinte nedeslușite: — Nu te uita, ...începe ochii... ochii fură... închide ochii! (hiperbolizare) Căscă gura; limba i se mototoli



în gît; capul îi căzu într-o parte; picioarele i se lungiră; mîinile i se înfipseră în bani... și adormi pe veci, cu ochii deschiși și țintă asupra Leanei (fixarea amănuntului și a reacțiilor fiziologice exterioare — tehnica naturalistă).

Delavrancea realizează o viziune fabulos-folclorică asupra croului; „redus la o caricatură simbolică, reprezentînd, mitologic, „setea de agonisire“.

Țînguirea Leanei are sensul unei concluzii, prin antoni-mia exprimată: „Săracu, ce bogat este“ (lăsase un milion).

La această viziune folclorică contribuie și folosirea de expresii, proverbe populare, formule ale limbajului vorbit, conferind un puternic specific național, local („a se da bătut“, „a face prețul“, „te face puzderie“; „mai lesne va trece funia corabiei prin urechile acului, decît bogatul în împărăția cerurilor“ ș.a.).

Prin *Hagi-Tudose*, scriitorul a lăsat una din cele mai de seamă realizări ale literaturii noastre clasice, o capodoperă în proză, marcînd, după afirmația lui G. Călinescu, „zgîr-cenia împinsă pînă la pierderea instinctului de conservare. (M.P.)

#### HARAP-ALB

— personaj fantastic —

*Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

V. și Spînul

Basmul *Povestea lui Harap-Alb*, publicat în „Convorbiri literare“ (1 august 1877) a fost reprodus de M. Eminescu în ziarul „Timpul“ (tot în anul 1877); după aproape zece ani va fi tradus într-o limbă străină și publicat în „Ruma-nische Revue“.

După o statistică (din 1964) basmul lui I. Creangă a cunoscut o traducere în 26 de limbi ale lumii.

Considerat de Pompiliu Constantinescu „sinteză a bas-mului românesc“, *Povestea lui Harap-Alb*, cuprinde întreaga

filosofie populară. „Între fatalitatea răului și ideala căutare a binelui, se lămurește în încercările grele ale fiului de împărat, robit diavolului cu chip de om, preschimbat în spin, și mântuit de bunătatea și curăția lui prin colaborarea uriașilor întrupînd principiul puterii cosmice și ale eticului linear“. Ieșiți din spațiul închis ale ținuturilor Moldovei, eroii din *Povestea lui Harap-Alb* par desprinși dintr-o adevărată epopee.

„Harap-Alb — apreciază criticul Pompiliu Constantinescu — încearcă absolutul, aservit Diavolului; izbutește fiindcă a înfruntat eroic primejdiile, însă termină umanizat prin iubire satisfăcută“. Scopul vieții fiind iubirea, idealul este pe pămînt iar „tentația vine numai din credulitatea în Diavol, care-ți cumpără sufletul speculîndu-l, spre folosul lui“. Dar cine este bun prin esență, apreciază acelaș critic, „dacă s-a lăsat momit de rău, ispitind absolutul, va triumfa, fiindcă n-a șovăit“. Răsplata vine, firesc, tot de la viață iar „gravitatea riscului e dovada neîndoielnică a moralității: resemnarea după încercări repetate din care eroul nu sucombă sub deznădejde, e completată de împrevizibil“.

Pentru a înțelege și a putea caracteriza personajul principal din basmul *Povestea lui Harap-Alb*, facem și precizarea că *Setilă*, *Gerilă*, *Flămînzilă*, *Ochilă*, *Păsări-Lăți-Lungilă* reprezintă „duhul pămîntului; neutri în intenție, cu potențe supranaturale în momentele supreme de pierzanie, rezolvînd de la sine, irezolvabilul“. În figurile simbolice ale basmului, „Creangă a prins copcile fanteziei populare, coborînd în geniul nativ al rasei și în filozofia lui asupra vieții“. Uriașii răzvrățiți, în felul lor, au asemănare cu țăranii din Humulești, ei simbolizînd caractere și adevăruri morale sau chiar forțe ale naturii cum sînt: *frigul*—*Gerilă*; *setea*—*Setilă*; *foamea*—*Flămînzilă*. Binele și răul sînt simbolizate de *Harap-Alb* și *Spinul*, iar măsurarea timpului și a spațiului — *Ochilă*—*timpul* și *Păsări-Lăți-Lungilă*—*spațiul*. De asemenea, ispita pierzaniei este reprezentată de *Cerb*.

Păstrînd elementele de sursă folclorică, cum sînt: motivele — încercarea puterii; pețitul, probele; personajele, ajutoarele personajelor; formulele tipice; întrepătrunderea fabulosului cu realul; oralitatea stilului, scriitorul adaugă noi elemente care conferă basmului calitatea de operă cultă. Menționăm dintre acestea: dramatizarea acțiunii prin dia-



log; umanizarea fantasticului — prin comportamentul eroilor, observațiile psihologice asupra limbajului, mentalitatea gesturilor; comicul, jovialitatea, erudiția paremiologică — toate acestea particularizînd ca și *Amințirile* talentul lui Creangă.

*Povestea lui Harap-Alb* poate fi considerată un Bildungsroman cu un subiect miraculos, care, însă, așa cum apreciază Ibrăileanu, „îngăduie povestitorului să înzestreze caii săi cu însușiri sufletești și trupești peste măsura omenească”.

I. Creangă folosește ca modalități: caracterizarea directă (de către scriitor); autocharacterizarea prin propriile acțiuni — vorbire, comportare, gestică — ale personajelor; caracterizarea de către alte personaje.

Și aici, ca și în *Amintiri*, se poate identifica comicul, specific la Creangă — spunerea mucalită, ironia, poreclele, zeflemisirea, diminutive cu valoare augmentativă; unele caracterizări pitorești — tovarășii de drum ai lui Harap-Alb, unele scene comice și bineînțeles neîntrecuta erudiție paremiologică ce se revarsă în basm la tot locul, îmbogățind nota de originalitate.

Harap-Alb, fiul cel mic al craiului, s-a hotărît să-și încerce norocul după ce frații lui n-au izbutit să treacă de probă cursă pe care le-o întinsese tatăl lor ca să le verifice curajul, în scopul ajungerii la fratele său, Verde-împărat, pentru a împărăți, întrucît acesta avea numai fete. Craiul își sperie feciorii îmbrăcîndu-se în piele de urs. Pornind de la proverbul „Fiecare pentru sine croitor de pîne” acceptă încercarea mezinului. Bazîndu-se pe respectul față de vîrstnici și crezînd în cuvîntul lor, mezinul „miluiește cu bani” pe baba care-l ispitește și-i vorbește în parabole și care-l sfătuiește să ceară de la tatăl său: calul, armele și hainele cu care a fost el mire — cu toate acestea putînd ajunge acolo unde nu au ajuns frații lui.

Bătrîna îl atenționează că: „Hainele sînt vechi și pono-site” și armele „ruginite”, „iară calul ai să-l poți alege punînd în mijlocul hergheliei o tavă plină cu jeratec, și care dintre cai a venit la jăratec să mănînce, acela are să te ducă la împărăție și are să te scape din multe primejdii”. Desigur că, la fel ca orice personaj fantastic, și baba dispăre misterios,



Pornind de la ideea că „omul e dator să încerce“, Harap-Alb singur afirmă că va porni și el într-un noroc „și cum o da Dumnezeu“. După ce-l înduplecă pe tatăl său, alege calul năzdrăvan care-l încurajază spunându-i: „— Sui pe mine, stăpîne, ține-te bine“, după care zboară pînă la nori, pînă la lună, mai iute ca fulgerul, și a treia oară pînă la soare după care-și întrebă stăpînul: „— Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai să ajungi: soarele cu picioarele, luna cu mîna și prin nouri să cauți cununa?“ Mărturisind că a trecut prin mare sperietură, fiul de crai îi cere calului: „— De mi-i duce cu gîndul, tu mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi“. Mirîndu-se de calul ales, fiul de crai repetă încercarea fraților săi, trecînd cu bine proba, făcîndu-l pe crai să-și recunoască travestiul: „— Dragul tatei, nu da, că eu sunt“. Îmbrățișîndu-l, craiul își sfătuiește fiul: „în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spîn, cît îi putea; să n-ai de-a face cu dînșii, căci sînt foarte șugubeți. Și la toată întîmplarea, calul, tovarășul tău, te-a mai sfătui și el ce ai să faci, că de multe primejdii m-a scăpat și pe mine în tine-rețele mele! Na-ți acum și pielea asta de urs, că ți-o prinde bine vreodată“.

Nerespectînd sfatul tatălui său, îl ascultă pe Spîn, care păcălindu-l îl bagă în fîntînă să se răcorească, cerîndu-i apoi să-i jure credință, schimbîndu-și rolurile și botezîndu-l Harap-Alb.

După aceasta încalecă fiecare pe calul său, și pornesc, „Spînul înainte, ca stăpîn, Harap-Alb în urmă, ca slugă...“

Ajunși la curtea împăratului Verde, Spînul își joacă rolul mai departe, Harap-Alb fiind obligat a se supune. Fetele împăratului se îndoiesc de apropierea de rudenie cu Spînul pe care-l cred rău și neomenos față de Harap-Alb.

Ca în toate basmele și aici se cer trecute probele „focului“ — ceea ce face de fapt ca basmul să devină și un roman de formare. Sfînta Duminică îl sfătuiește pe Harap-Alb să se supună soartei că aceasta este orînduită de Dumnezeu: „așa a trebuit să se întîmple, și n-ai cui bănuî: pentru că nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrî Domnul. Cînd vei ajunge și tu mare și tare, ... vei crede celor asuprii și necăjiți pentru că știi acum ce e năcazul. Dar pînă atunci mai rabdă Harap-Alb, ... (s.n.) E supus probelor de aducere



a sălășilor și a capului și pielii cerbului din Pădurea Ursului și respectiv din Pădurea Cerbului.

Cu ajutorul Sfintei Duminici reușește, fiind încurajat: „dacă-i înainte, te silești să-l jungi, iar dacă-i în urmă, stai și-l aștepti”. Pentru că „așa e lumea asta și, de-ai face ce-ai face, rămîne cum este ea; nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: «zi-i lume și te mîntuie»”.

Trimis să aducă fata lui Roș împărat, Harap-Alb ocrotește în drum nunta de furnici, primind în dar o aripă ce-i poate servi la nevoie; ajută albinele făcîndu-le un „bustihan”, și pentru care primește, de asemenea, o aripă; întîlnește, apoi pe rînd pe *Gerilă* — „o dihanie de om care se perpelea pe lîngă foc”; pe *Flămînzilă* — „foametea sac fără fund sau cine mai știe ce pricopseală a fi, de nu-l mai poate sătura nici pămîntul”; pe *Setilă* — „fiul Secetei, născut în zodia rațelor și împodobit cu darul suptului” și căruia „începe a-i țîșni apă pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori...”; apoi pe vestitul *Ochilă* — „care vede toate și pe toți altfel de cum vede lumea cealaltă: numai pe sine nu se vede cît e de frumosel. Parcă-i un boț, chilimboț boțit din frunte cu un ochiu, numai să nu fie de diochiu”. Și, în sfîrșit, ultimul pe care-l va lua este *Păsări-Lăți-Lungilă* — botezat de către scriitor așa fiind „mai potrivit cu năravul și apucăturile lui”; și el este „fiul săgetătorului și nepotul arcașului; briul pămîntului și scara ceriului; ciuma zburătoarelor și spaima domeniilor”...

Ajung la Roșu împărat cel care „nu avea milă de om nici cît de ciine”... „un om pîclișit și răutăcios la culme”. Harap-Alb fiindu-le tovarăș și partaș la toate și la pagubă și la cîștig, cum spune scriitorul, prietenos cu fiecare, pentru că avea nevoie de dinșii — pentru că nu se poate ca din cei „cinci nespălați cîți merg cu Harap-Alb” să nu-i vină vreunul de hac. Pentru că spune scriitorul, accentuînd situații de viață reale: „Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară”. Cel care macină avînd și pîinea și cuțitul „taie de unde vrî și cît îi place” iar „tu te uiți și n-ai ce-i face”. Pentru că se adeverește proverbul „Cine poate oase roade; cine nu nici carne moale”, situație de viață asemănătoare cu cea a lui Harap-Alb, totul ieșind „cum le-a fi norocul”.



Calificați ca „niște golani” care îndrăznesc să-i ceară fata, Roșu împărat îi va supune și el la probe peste care năzdrăvanii vor trece cu succes, reușind să cîștige fata împăratului, care își ia cu ea trei smicele și apă vie.

Un mare spectacol de viață îl reprezintă scena alegerii „sămînței de mac”, din „nisipul mărunțel”, cînd eroul este ajutat de furnici și cea a identificării fetei de împărat cînd îi vine în ajutor crăiasa albinelor.

După ce au luat fata, îndrepărtîndu-se spre împărăția lui Verde împărat, „Gerilă, Flămînzilă și Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă și năzdrăvanul de Ochilă se opresc și zic cu jale: « — Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul cîteodată prinde bine la ceva »”.

Folosind o splendidă proză ritmată, scriitorul precizează: „Harap-Alb le mulțamește s-apoi pleacă liniștit. Fata vesel îi zîmbește, luna-n ceriu au asfințit. Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? Ia, un dor; soare mîndru, luminos și în sine arzătoriu, ce se naște din scînteia unui ochi fermecătoriu”!

Harap-Alb, îndrăgostit de fata împăratului Roș, nu-i venea s-o ducă Spînului „Căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scaldat în roua dimineții, dezmerdat de cele întii raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului de neatins de ochii fluturilor”. Sau, continuă scriitorul „cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare de puteai uita, iar la dînsa ba”. Comparațiile, hiperbolele, metaforele folosite de scriitor în continuarea portretului fetei sînt comparabile cu cele ale lui Eminescu, din *Călin* și ale lui G. Coșbuc, din *Nunta Zamfirei*. Sentimentele de dragoste reciprocă sînt sugestiv evocate: „Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă(...) și ea fura cu ochii, din cînd în cînd, pe Harap-Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului: « Fugi de-acolo, vină-n coace! / Șezi binișor, nu-mi da pace! »”. Bucuria dragostei îi făceau pe cei doi să meargă fără a simți că merg „părîndu-li-se calea scurtă și vremea și mai scurtă; ziua ceas și ceasul clipă; dă, cum e omul cînd merge la drum cu dragostea alătura”.

Ajungînd la împărăție, surprins de frumusețea fetei, Spînul se repede să ia în brațe fata de pe cal, dar aceasta îl



respinge adresându-i-se: „Lipsești dinaintea mea, Spînul. Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde“.

Spînul, văzînd că a fost dată în vileag înșelătoria sa se repede ca un „cîne turbat și retează capul lui Harap-Alb.“ Fata de împărat pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjoară „cu cele trei smicele de măr dulce“, îl stropește cu apă vie și-l învie, acesta simțindu-se ca după un somn greu. Calul lui Harap-Alb îl pedepsește pe Spîn ridicîndu-l spre cer și dîndu-i drumul de acolo.

Primind binecuvîntarea și împărăția de la Verde împărat, Harap-Alb și fata împăratului Roș au făcut o nuntă la care au fost poștiți: „Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor, Crăiasa zinelor, minunea minunilor chiar ostrovul florilor! Și mai fost-au poftite încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă bogați ș-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea!“

Formula de încheiere a basmului este și ea hiperbolizată, fiindcă după scriitor veselia a ținut ani întregi, ținînd și acum, iar „cine se duce acolo, be și mănîncă, ... iar cine nu, se uită și rabdă“.

Dimensiunile nunții din basm sînt comparabile cu cele ale nunților din *Călin* de M. Eminescu și *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc.

Din întreg basmul, Harap-Alb se caracterizează ca un tînăr viteaz, îndemînat, harnic, supus, fiind ajutat în izbînda lui de Sfînta Duminecă, crăiesele furnicilor și albinelor, de calul năzdrăvan și de către cei cinci coloși, fiindcă „era bun, credincios în Dumnezeu și-în oameni“.

Confruntările lui cu *ursul*, *cerbul*, *turturica* etc. sugerează și îndeletnicirile vechi: vînatul, albinăritul, etc.

Pe lîngă caracterizarea directă, autocaracterizarea, caracterizarea de către alte personaje, menționăm onomastica personajelor, modalitățile de expunere — narațiunea, dialogul, descrierea, monologul interior, umorul; ironia, autoironia, ceea ce conferă basmului aceeași autenticitate, apropiindu-l de *Amintiri*.

Pompiliu Constantinescu apreciază că: „Între amintirile copilăriei și *Povestea lui Harap-Alb* este același raport de subsecvență ca între începutul și sfîrșitul vieții. Creangă nu și-a povestit maturitatea sub formă de memorial; a

învăluit-o în mit și a sugrumat-o într-o experiență fantastică, valabilă pentru om în genere; și el a luptat cu spîinii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobîndit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb, subliniază criticul, a fost filozofia lui pînă în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini”.

Așadar, *Povestea lui Harap-Alb* este, după părerea lui G. Călinescu, „un chip de a dovedi că omul de soi bun se vedește sub orice strai și la orice vîrstă”.

După Nicolae Manolescu „mentalitatea lui Creangă se întemeiază pe bun simț și pe natural”, acceptînd „cu duioșie” oamenii „așa cum sînt”, cu înțelegeri pentru slăbiciunile lor. „Singurele personaje negative din opera lui (dacă noțiunea ca atare n-ar fi cu totul nepotrivită) sunt acelea care contrazic natura, ca, de exemplu, omul spîn sau omul roș”.

Neieșind din schemele basmului popular, Creangă reține cu ingenuitate întîmplările povestite. „Geniul humuleștean — subliniază criticul — este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii (fabuloși sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspirații nerostite, slăbiciuni, vîții, tulburări și uimiri, adică de a crea viață. El e creatorul unei « comedii umane » (s.n.) tot așa de profundă și de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu”.

Menționăm printre modalitățile de caracterizare, îndeosebi caracterizarea directă, scriitorul narator, constituindu-se ca un *erou* — asemenea narațiunilor moderne. El apare ca „o voce”, ca un „registru de intonații” cum bine apreciază George Munteanu, în studiul său *Introducere în opera lui Ion Creangă cu referire la Povești*. Prin intervențiile sale, se sugerează mersul lucrurilor — situații, peripeții, atitudini ale eroilor „el, comentatorul, creatorul, în fond demiurgul, e mai cu șart prin ceea ce spune și cum spune decît creaturile sale luate laolaltă (s.n.). Amestecîndu-se printre eroi, „ieșind mereu în față”, Creangă posedă acel simț al adecvării, neajungînd vreodată „la efecte distonante (sentimentalism, moralizare, alunecare în filosofeme)”, existînd o măsură a spunerii care-i dă superioritatea artistului desă-



virșit, ceea ce l-a apropiat pe Eminescu de marele povestitor. Pentru că, după cum notează Ibrăileanu: „În Creangă. Eminescu găsea țăranul, «limba veche și înțeleaptă», natura. În opera ca și în societatea lui Creangă, Eminescu găsea un refugiu, o consolare de prezent, de civilizație, de intelectualism”.

Analizînd poveștile lui Creangă (în studiul menționat mai sus) din punctul de vedere al artei compoziționale și al implicării naratorului, George Munteanu sintetizează: „La mijloc e o tehnică a participării și a detașării de oamenii evocați de evenimente, o știință a oportunității de a le alterna în care nu-i cunoaștem lui Creangă egal în proza românească”. (C.B.)

#### HELGE

— personaj alegoric —

*Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir*

V. Inorogul

Herdelea, v. Titu Herdelea și Zaharia Herdelea



ILIE MOROMETE

*Moromeții* de Marin Preda

Personajul central al romanului (volumul întâi) traversează drama țăranului legat de rînduielile vechi ale satului, luptînd contra amenințărilor care-l asaltează: fonciirea, impozitele, datoriile la bancă, taxele pentru Niculae la școală ș.a. „El simbolizează lumea țărănească în valorile ei durabile” (E. Simion, *Sfidarea retoricii*, 1985).

Cu un total de paisprezece pogoane de pămînt (lotul Catrinei primit ca văduvă de război și al lui Moromete, împrăștiat și el), familia Moromete reușise să-și păstreze loturile intacte.

Văzut ca un roman polemic, scriitorul descoperă complicațiile necunoscute ale sufletului rural, un fel particular de a gândi al țăranului, în afara oricărei dorințe de îmbogățire. Spre deosebire de Ion al lui Rebreanu, lacom de pămînt, instinctual, pămîntul fiind pentru el viața însăși, Ilie Moromete vrea să-și păstreze ce are, de care se leagă liniștea și echilibrul său interior, libertatea spiritului său, plăcerea vorbei și a contemplației (a cerului, a șoselei, a soarelui, a oamenilor, etc.). El nu este apăsător de „obsesia pămîntului, teribilă ca o fatalitate”.

Primul semn al unor vremuri grele pentru el a fost tăierea salcîmului, simbol al stabilității și trăinicieii, care sînt periclitare acum.

Fire contemplativă și sentimentală, el este incapabil de negustorie, pentru a face bani, stîrnind nemulțumirea, mereu crescîndă, a băieților săi.

Dar Moromete nu este inactiv. Presat de împrejurări tot mai potrivnice, se hotărăște rapid să-l trimită pe Achim cu



oile la București, să-i ceară lui Aristide un împrumut, vinde lui Bălosu o parte din pământ și locul din spatele casei. Cu banii luați cumpără doi cai, plătește foncierea, datoriile la bancă și lui Aristide, „rămânând ca necunoscută soluția acestor probleme pentru viitor: din nou rata la bancă, din nou foncierea, din nou Niculae”.

Bătaia băieților cu parul este o ultimă și disperată încercare a lui Moromete-tatăl de a-și salva autoritatea, aflată din ce în ce în scădere.

Fuga băieților (Paraschiv și Nilă) cu caii la București încheie primul volum, spulberind una din iluziile fundamentale ale personajului — el trăiește dezamăgirea de a nu se întâlni cu fiii săi pe aceeași traiectorie morală.

Despre Ilie Moromete, scriitorul ne spune că era contingent '911 (făcuse primul război mondial), aflat acum între „tinerețe și bătrînețe”, când „numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”.

Ca personaj literar, Ilie Moromete nu seamănă cu nici un alt prototip literar. Modelul de la care a plecat în construirea personajului a fost chiar tatăl său, după cum mărturisește scriitorul: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața”.

Lumea lui Moromete (vol. I) este cea de la fierăria lui Iocan, unde Moromete era așteptat pentru a se începe discuțiile, semn al prestigiului său real. Aici petrecea seri lungi cu prietenul său Cocoșilă și Dumitru lui Nae, discutând politică cu umor și ironie; erau seri ale bucuriei sufletești, ale contemplației lumii, ale plăcerii vorbei, căci puterea personalității lui Moromete stă în cuvânt. Plăcerea vorbei lui Moromete stârnea mînia Catrinei, care izbucnea: „Ești mort după ședere și după tutun... lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai sature!”.

Inteligența ascuțită, ironia, spiritul său micalit cu care privește oamenii dinlăuntrul său, logica lui interioară individualizează personajul. Ilie Moromete scapă logicii obișnuite, comune a lui Bălosu, ceea ce-l va înfuria pe acesta. Moromete este un țaran observator și moralist, dar și un disimulat. Ascunzându-și gândurile, intențiile, el tatonează partenerul



de discuție, se amuză, pe seama prostiei, a îngîmfării, a limbajului prețios (îl ironizează, sancționîndu-l prompt pe Victor, feciorul lui Bălosu, pentru limbajul lui).

Pentru cei din jur, Moromete este sucit, de neînțeles, imprevizibil. Sînt scene, devenite memorabile, ca aceea dintre Bălosu și Moromete privind salcîmul, episodul în care Jupuitu vine să-i ceară fonciirea, desfășurată scenic, printr-o acumulare de gesturi, mișcări, tăceri de mare efect comic.

„Suceala” firii lui, cum spune Catrina, reacțiile lui, altele decît cele obișnuite, rezultat al firii lui contemplative și reflexive, pe fondul unui umor-ironic structural, alcătuiesc universul interior al lui Ilie Moromete, personalitatea sa inconfundabilă.

Există în firea lui Moromete o anumită candoare rămasă din copilărie în străfundurile ființei sale pe care și-o apără față de impactul dur cu viața, dar și un refuz de a ieși din lumea lui. El își prelungește iluzia că poate trăi ocolit de evenimente.

Dar nu știe să-și exteriorizeze această candoare, duioșia și dragostea, nici chiar față de copii. Scena în care fiul cel mic, Niculae, e zgîlțuit de friguri la serbarea școlară, cînd a luat premiul întîi, îl surprinde pe Moromete-tatăl, al cărui suflet se zbate de spaimă, duioșie, îngrijorare, dragoste—exteriorizate în gesturi stîngace, tremurînde.

Există în *Moromeții* două personaje care joacă, din cînd în cînd, rolul unor *reflector*i (N. Manolescu). Unul este Moromete, celălalt Niculae, fiul cel mai mic. În volumul întîi, reflectorul principal este Ilie Moromete, adică își exprimă interioritatea nemijlocit, prin *monologuri*, în care conștiința intimă a personajului devine transparentă. Personajul își analizează propriile sale gînduri.

La antipodul lui Ion, al lui Rebreanu, Moromete nu este o structură instinctuală, biologică, ci una rațională. „Ilie Moromete este o conștiință” (M. Ungheanu).

Scena ploii, cînd Moromete este udat pînă la piele de o ploaie „repede și caldă” este revelatoare. Monologul său interior arată efortul permanent al lui Moromete de a înțelege lumea, schimbările satului. Vorbînd nu se știe cu cine, el întrebă, analizează, răspunde, își sucește pe toate părțile frămîntările proprii. O întregă filozofie de viață, o etică aternă se cuprinde în gîndurile rostite de Moromete,



stînd în ploaie. Hotărîrea îndîrjită cu care sapă, grija pentru a salva niște biete paie ascunde, de fapt, zdruncinarea întregii sale ființe dinlăuntrul ei. Ceva în el se clatină, dar vrea să împingă cît mai departe realitatea care îl copleșește. Ploaia îi dă puterea de a-și analiza gîndurile, rostul vieții lui de pînă atunci, legăturile cu oamenii, dar mai ales cu ai săi (în special cu copiii săi, cu Paraschiv, Achim și Nilă, rană rămasă deschisă, nevindecată). Moromete este o puternică fire reflexivă. Privind la șanțul făcut, în ploaie, el rămîne în contemplare, desprins de toate: „Dar Moromete parcă nici n-auzea și zadarnic fata se apropie și îl trase de mînă, din ploaie”.

Disprețuit și părăsit de copii, care fug la oraș, măcinat de disensiunile familiei, perspectiva incertă îl face să simtă că timpul îi este potrivit, nu mai este răbdător, și lumea a ieșit din rosturile ei știute.

Toate se vor repercuta înlăuntrul său, asupra firii lui. Deși arăta „îndepărtat și nepăsător”, ca atunci cînd vînduse salcîmul lui Bălosu, Moromete „nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit *povestind*”. Deci alte iluzii spulberate — a comunicării și a contemplației.

Moromete nu se împacă cu gîndul că rosturile țărănești trebuie schimbate.

Trei ani mai tîrziu izbucnea cel de al doilea război mondial. Romanul se încheie rotund, infirmînd cele spuse la începutul său: „Timpul nu mai avu răbdare”.

Volumul al doilea, văzut ca romanul „eșecului unei familii și al însingurării bătrînului șef al clanului, și al morții sale” (C. Ungureanu), continuă să aibă în centrul său pe Ilie Moromete, intrat însă din ce în ce într-un con de umbră, acum conturîndu-se tot mai puternic fiul cel mic, Niculae.

Moromete face ultima încercare, nereușită, de a-și aduce băieții acasă, în sat. Toate iluziile în care Moromete crezuse se risipesc rînd pe rînd: păstrarea pămîntului intact, băieții și dragostea lui dureroasă, neînțeleasă de aceștia, rostul existenței sale. Dizolvarea familiei Moromete continuă prin moartea lui Nilă în luptă la Cotul Donului. Paraschiv va sfîrși lovit de o boală de piept, numai Achim se descurca în comerț. Moromete „se simțea încolțit de ceva nemilos, care



nu numai că nu-l ierta, dar amenința să se țină de el cu o îndîrjire din ce în ce mai mare și să nu-l lase nepedepsit pînă în clipa morții”.

Părăsit la bătrînețe de Catrina, Moromete rămîne doar cu fata cea mică și cu un număr de prieteni noi: Costache al Joachei, Giugudel, Matei Dimir. Ironia lui se îndreaptă acum către Bilă, Isosică, Manta roșie, Cauăbei, Adam Fintînă, deveniți figuri centrale ale satului.

Autoritatea lui în sat scade. Oamenii nu-l mai ascultă ca altădată. Într-un sat cuprins de febra schimbării din temelii, aflat pe drumul socializării, Moromete rămîne impasibil. Nimic nu-l clintește din lumea lui, a satului dinainte, tradițional. El rămîne neîncercător și ironic față de schimbări, cu înțelepciunea dată de experiența vieții lui. Tăcerea, însingurarea și trufia spiritului său sînt elementele ce-l definesc în amurgul vieții. „În iluzia că poate trăi ocolit de evenimente stă măreția tragică a personajului” (Eugen Simion).

Bătrîn, aproape de 80 de ani, împrușcat la trup, rățăcea în neștire, cu ciomagul în mînă, pe lîngă garduri, pe cîmp. Căzut la pat, el exprimă în cîteva vorbe crezul vieții sale, în care a rămas neclintit: „Domnule, ...eu totdeauna am dus o viață independentă”. Este axa fundamentală a filozofiei sale de viață.

Ca personaj literar, Ilie Moromete este o apariție inedită, fascinantă pentru toți cei din jurul său datorită magiei cuvîntului. El este un om al pămîntului, al satului tradițional, o fire reflexivă, cel mai complex tip de țăran din literatura română prin adîncimea și frumusețea spiritului său. (M.P.)

#### ILISAFTA

*Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu

Exponentă remarcabilă a clanului Jderilor, comisoaia veghează cu strășnicie, cu dragoste maternă asupra tuturor, impresionînd mai ales prin bunătatea și dragostea ce o revarsă



din belșug asupra clanului său, prin înțelepciunea ei maternă și devotamentul pentru familie.

Ea este „cel mai complex personaj feminin sadovenian”, un amplu repertoriu de virtuți omenești și slăbiciuni, aflată la vîrsta deplinei maturități, o prezență feminină de un farmec aparte: „O junonă dublată de o Minervă, adevărat geniu — matrimonial” (Perpessicius).

Scriitorul îi face portretul fizic prin cîteva linii care sugerează esența înfățișării și a firii personajului: „Avea-un sîn larg dumneaei și un trup bine împlinit, care fusese frumusețe în Țara-de-Sus; și o privire tare sub sprîncene negre și un glas imbelșugat, care săgeta ades, însă nu cu răutate”. Dar mai ales Ilisafta „era mîndră de pielea obrazului încă subțire, cu care puține jupînese pot să se laude”.

Ea este depozitarea tradiției, temelia clanului, care strînge în jurul ei bărbatul, feciorii și năzorile, cu vorba cînd duioasă, cînd aprigă, dirijînd treburile gospodărești cu mare pricepere. „Ea poartă grijă tuturor, iubește și se frămîntă, exprimînd cel mai bine ideea de clan.”

Prin memoria sa afectivă, Ilisafta asigură păstrarea evenimentelor importante ale clanului (Z. Sîngeorzan). Ea știe tot, comentează tot: despre om, la care trebuie să ai „vorba înflorită, fără de care nu faci nimica”, despre îmbrăcămîntea femeilor de la curte; despre intrigile de acolo, despre noroc și nenoroc („fiecare are un urs al său, mai slab sau mai gras”); pentru că în noroacele oamenilor este o anumită rînduială. Cunoscătoare a firii feciorilor ei, dar și a stării lor materiale, ea caută leac pentru tămăduirea durerilor fiecăruia, știutoare prin tradiție a vrăjilor, descîntecelor; așa se face că vrea să-l afume pe Ionuț prin somn cu păr de lup pentru a-l lecui de vreo spaimă, aflată pe drum.

Primește la pieptul ei cu dragoste și înduioșare pe Ionuț, „sporul” adus în casă, de către comis, rod al tinereții lui, taină pe care o știe numai el și care provoacă frămîntări continuei Ilisaftei. Ceea ce o individualizează îndeosebi, este acest plus de afecțiune acordat fără rezerve Jderului cel mititel, pentru care se frămîntă, nu doarme și-l ceartă pe comis, atunci cînd își trimite „pruncul” la primejdii.

Comisul Manble Păr-Negru subliniază vocația majoră a Ilisaftei: „Ați stat, ș-ați vorbit, și iar ați vorbit, de la prînz pînă la asfințitul soarelui”, dar, ea îi răspunde aforistic:



„nu uita de învățătura din veac, care spune că să te temi de muierea care tace, nu de cea care vorbește”.

„Depozitară a unei tradiții matrimoniale străvechi, în comisoaia Ilisaftei e întrerupat sufletul feminin al unei epoci, creațiune unică în vasta galerie a feminității” (Perpessicius).

Limbuția ei, darul povestirii de care e conștientă exprimă, de cele mai multe ori, viața ei interioară, frământările care pun în evidență vocația scenică (ea întreabă, răspunde, gesticulează etc.).

Pornirea ei perpetuă pentru luptă cu „tiranul”, marele comis Manole Păr-Negru, o dispută doar verbală, este în esență o expresie a iubirii pe care o revarsă prin grija pentru fiecare; ea are întotdeauna „spor la vorbă”, cum zice comisul, se frământă (că nu mai vine „plodul cela”, în timp ce „altora nimic nu le pasă; își sticlesc dinții într-un măturoi de barbă și-și rotesc obrazul încolo; nu le pasă nimic, căci a rămas încă în el drojdia nebuniilor; și-n nebuniile altora, cunoaște pe ale sale”). Verva Ilisaftei amintește de marele Creangă. Însuși comisul Manole vorbește de suferința lui: „Îndată ce coborim la curte începe să mă ciocănească și să mă cerce din toate părțile jupîneasa Ilisaftei. Ea a înțeles că se întâmplă ceva și plesnește de ciudă dacă nu află ce-i anume”.

Disputa cu Manole Păr-Negru sau cu nora sa Candachia este o „capodoperă” a insinuării diecte prin limbaj; din care se desprinde o jovialitate solemnă, o „înțepătură” prin alternarea adresării indirecte, la pers. a II-a sg., cu adresarea indirectă la pers. a III-a pl. („unii comiși”, „anumiți bătrâni” ș.a.). Luminată de harul înțelepciunii populare, ea însăși radiază bun simț, intuiție practică, bună judecată a faptelor vieții, un optimism tonic: „Nu este fapt care să nu poată fi dezlegat, nu este durere care să n-aibă descîntec”.

Vorba și glasul ei sînt cunoscute de cei din familie. „Și mai ales glasul i-i ca o strună de argint”, spune Ionuț. Comisul Manole era robît mai ales de „glasul, ca o strună gravă de argint, ce se păstrase neschimbat... un glas tînar și învăluitor”. (M.P.)



## INOROGUL

— personaj alegoric —

### *Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir*

Ideile anunțate în lucrările anterioare, precum slăbirea puterilor boierilor în Țara Moldovei, întemeierea dreptului de domnie absolută și luminată în țara sa și lupta pentru eliberarea politică și economică a Moldovei de sub dominația otomană constituie în *Istoria ieroglifică* conținutul cărții. În *Istoria ieroglifică*, ideile filosofice și politice extrase din realitatea istorică trăită intens de fostul și viitorul domn al Moldovei sînt prezentate sub formă literar-alegorică.

Dimitrie Cantemir studiază, observă și demonstrează Europei, ca nimeni altul pînă atunci, decadența Imperiului Otoman, iminenta sa prăbușire. Și o face într-o perioadă de relativă liniște în răsăritul Europei, după Pacea de la Karlowitz (1699) și înainte de bătălia de la Stănilești (1711).

Pentru Moldova, anul 1700 înseamnă mazilirea lui Antioh Cantemir și urcarea pe tron, în a doua sa domnie, a lui Constantin Duca. Acesta a fost o unealtă a lui Constantin Brîncoveanu, căci, după cum afirmă cronicarul Nicolae Costin: „Acest domn Constantin Duca, vodă, într-aceasta domnie dintîiu, era numai cu numele domn”. Dimitrie Cantemir luptă pe cale diplomatică împotriva lui Constantin Duca și a domnitorului din Țara Românească avînd alături toată Moldova. Familiile boierești puternice se dovediră și de data aceasta din nou stăpîne și îl înlăturară pe Constantin Duca, iar la întrunirea boierilor celor două țări românești de la Arnăuțchioi, lângă Adrianopol, Mihai Racoviță, unul din cei cinci boieri mari ai țării, este proclamat domn al Moldovei. Încercarea fraților Cantemir de a ajunge la putere în Moldova eșuează încă o dată. Dimitrie Cantemir, în timpul domniei lui Mihai Racoviță, va folosi toate mijloacele și relațiile sale pe lângă Poartă pentru a-l prezenta într-o lumină nefavorabilă pe Constantin Brîncoveanu. Turcii află de la Dimitrie Cantemir că Brîncoveanu era hăinit — întreținea legături ascunse cu dușmanii Porții — cu Rusia și Austria —, ceea ce în fond era adevărat. Constantin Brîncoveanu trimite, la Țarigrad pe vărul său, Toma Cantacuzino, să înlăture cu ajutorul turcilor pe Dimitrie Cantemir. Puterea și prestigiul



de care se bucura domnul Țării Românești fac ca Dimitrie Cantemir să fie surghiunit în insula Chios. Numai abilitatea domnitorului-cărturar, întinsele sale relații în Constantinopol pot determina ca hotărîrea vizirului să nu fie dusă la îndeplinire.

Anul 1704 aduce o împăcare între Toma Cantacuzino, trimisul Țării Românești la Înalta Poartă, și Dimitrie Cantemir, însă fără știrea Brîncoveanului. Domnul muntean află prin iscoadele sale de această înțelegere și trimite la Constantinopol pe o altă rudă a sa, Scarlat Ruset, să-l înlăture pe Dimitrie Cantemir, dar casa ambasadorului Franței la Constantinopol, De Ferriol, se dovedește ospitalieră pentru Dimitrie Cantemir.

Toma Cantacuzino, pentru că a dus o politică personală la Poartă, poate nu întrutotul dezinteresată, este înlocuit de Brîncoveanu cu un văr al său, Ștefan Cantacuzino, viitor domn și el. Acesta încearcă să neutralizeze acțiunile lui Dimitrie Cantemir și dacă e posibil să-l îndepărteze din Constantinopol.

Mihai Racoviță, domnul Moldovei, se compromite lăsînd țara pradă jafurilor, sărăciei și răscoalelor țărănești. Schimbarea marilor viziri oferă șansa fraților Cantemir să demaște modul defectuos de cîrmuire a țărilor de la gurile Dunării. Este mazilit Mihai Racoviță, locul lui pe tronul Moldovei fiind luat de Antioh Cantemir, în a doua sa domnie. Dimitrie Cantemir, pînă la o probabilă doborîre a lui Brîncoveanu, domn puternic și bogat, primește de la acesta zece pungi cu bani drept despăgubire pentru moșiile lui Șerban Cantacuzino, tatăl Casandrei, rămase în stăpînirea domnului. De altfel, între Ștefan Cantacuzino, trimisul lui Constantin Brîncoveanu, și Dimitrie Cantemir s-a încheiat, cu ajutorul lui Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porții și al patriarhului Ierusalimului, Dositei, o înțelegere care stabilea, printre altele, domnia Moldovei pentru Antioh și răsplată materială lui Dimitrie Cantemir.

Din nou Dimitrie Cantemir ratează tronul Moldovei și rămîne în continuare la Constantinopol; nici acum relațiile cu fratele său nu sînt dintre cele mai bune.

Împăcarea dintre frații Cantemir și Constantin Brîncoveanu n-a durat mult. Cronicarul Ion Neculce o caracteri-



zează astfel: „aşe au ținut de bine această paci, pe cît țin cîinii vinerile”.

Acestea sînt știrile din istoria Moldovei și a Țării Românești din care în spațiul a doi ani (1703—1705), cu anume adaosuri din trecut, constituie punctul de plecare pentru subiectul *Istoriei ieroglifice*.

S-a dovedit că lucrarea a fost scrisă într-un timp relativ scurt, în a doua jumătate a anului 1705, și a avut ca scop să realizeze un pamflet politic în care să demaște puternicile disensiuni dintre familiile boierești la putere în cele două țări românești, rolul nefast jucat de Poarta Otomană în politica și în viața celor două țări de la gurile Dunării; totul însă într-un limbaj alegoric, cu personaje luate din lumea fabulelor.

S-a spus de către unii cercetători că *Istoria ieroglifică* ar fi fost scrisă de Dimitrie Cantemir pentru a exprima ideile sale filosofice într-o formă aleasă — canavaua politică devenind pură distracție spusă frumos. S-a admis de către alții că de fapt lucrarea este o istorie secretă, repede făcîndu-se trimiterea la opera lui Procopius din Cesarea, care, după ce scrisese o istorie oficială despre domnia lui Iustinian, a dat în vileag, într-o lucrare aparte, și aspectele picante petrecute la curte și în familia împăratului. Se găsesc în lucrare argumentele pentru sprijinirea ambelor atitudini, adevărul înclinînd spre cel de-al doilea punct de vedere. Privite în timp, cele două puncte de vedere se conciliază, *Istoria ieroglifică* rămînînd capodopera literară a lui Dimitrie Cantemir, lucrare valoroasă și originală, un pamflet politic care a rezistat timpului făcînd să se uite punctul de plecare al subiectului.

În *Istoria ieroglifică*, al cărui titlu exact este: *Istoria ieroglifică în doisprezece părți împărțită, așijderea cu 760 de sentenții frumos împodobită, la începătură cu scară a numerelor dezvăluitoare, iară la sfîrșit cu a numerelor străine tîlcuitoare*, se relatează lupta dintre animalele din țara patrupelelor — Moldova — și întraripate din patria păsărilor — Țara Românească. Romanul este și o epopee eroi-comică în proză, în genul *Batrahomihomahiei* lui Homer.

Țara Leului (Moldova) este populară de animale fioroase, la „cheie” aflîndu-se adevăratele nume sub care se ascund personajele. Astfel *Pardosul* (leopardul) îl reprezintă pe



Iordache Ruset, *Ursul* pe Vasile vornicul Costache, *Lupul* pe Lupu Bogdan hatmanul, iar *Vulpea* pe Ilie Tifescu. În patria *Vulturului* (Țara Românească) sînt păsări de pradă precum *Corbul* (Constantin Brîncoveanu), *Cucunozul* și *Brehancea* (Mihail și Constantin Cantacuzino, rîdele domnitorului Țării Românești), *Blendăul* (Șerban Greceanu, unul din traducătorii *Bibliei* din 1688). Împărăția peștilor, adică Imperiul Otoman, se amestecă în lupta dintre cele două țări.

Povestea se deschide cu adunarea reprezentanților celor două monarhii (a *Leului* și a *Vulturului*) la Arnăutchioi, lîngă Adrianopol, veniți să aleagă un nou domn în țara rămasă fără stăpîn (Moldova), după ce *Corbul* (Constantin Brîncoveanu) înlăturase *Vidra* (Constantin Duca) de pe tronul dobitoacelor. *Corbul* aduce jertfă templului Pleonexiei (lăcomiei), cetate minunată și plină de bogății adunate din jaf și mită, dar cumpără cu pungi grele bunăvoința *Camilopardului* (Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porții) făcînd să fie ales domn *Struțocămila* (Mihail Racoviță), căsătorit cu frumoasa, dar deloc cinstită *Helge*, Nevăstuica (Ana Dediuc Codreanu), care „pînă a nu se mărita era nevastă, iar măritîndu-se au ieșit fată”, după cum stă scris drept explicație la „scară”.

Dimitrie Cantemir prezintă astfel pe *Struțocămila* și pe *Helge*: „O, dreptate sfîntă, pune-ți îndreptariul și vezi strîmbe și cîrjoabe lucrurile norocului. Ghibul gîtului, flocoș pîptul, boțioase genunchile, catalige picioarele, dințioase fălcile, ciute urechile, puchinoși ochii, suciți mușchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei cu sulegec, trupul, cu albă pielea, cu negri și mîngîioși ochii, cu subțiri degițele, cu roșioare unghișoarele, cu mocelușe vinișoarele, cu iscusit mijlocelul și cu rotunjior grumăgiorul *Helge*, ce potrivire! Ce asemănare! și ce alăturare are!”

*Struțocămila*, cu ajutorul fiarelor fioroase (boierii) precum *Paradosul*, *Ursul*, *Lupul*, *Vidra*, *Mîța sălbatecă* (Ilie Cantacuzino), încep „giungherile în dobitoace, adică pradă boierilor în cer supuși”. Între patrupèdele fioroase și păsările de pradă din împărăția zburătoarelor reprezentate prin *Cucunoz*, *Brehnacea*, *Blendăul*, *Hărețul* (Radu Golescu) și *Uliul* (Ștefan paharnicul) se încheie o alianță pentru a preveni revolta celor supuși.



*Pardosul* (în Moldova) și *Brehnacea* (în Țara Românească) sînt epitropii celor două împărății, în timp ce *muștele* (țărani) năvălesc (se răscoală) la ospățul fiarelor și păsărilor de pradă (boierilor) și răpesc mîncărurile. Stăpînii nu reușesc să prindă și să pedepsească muștele, care le scapă printre degete.

*Filul* — elefantul (*Antioh*) și *Inorogul*, *Licornu* — cal alb cu corn în frunte (*Dimitrie*) — sînt bănuți de *Corb* și *Struțocămilă* că ar unelti împotriva domnilor din Țara *Vulturească* și Țara *Leului*. *Șoimul* (*Toma Cantacuzino*) este trimis de *Corb* să prindă pe *Inorog* și să-l pedepsească. Dar între *Șoim* și *Inorog* se stabilește o înțelegere zădărnicită de *Camelcon* (*Scarlat Ruset*). *Inorogul* ajunge să fie dat pradă crocodililor (*bostangii turci*). *Filul* nu-și ajută fratele, pe *Inorog*, dar acesta, cu întinsele sale relații în împărăția peștilor, se salvează. *Șoimul* care trădase pe *Corb* este schimbat de acesta cu *Uliul* (*Ștefan Cantacuzino*). Pînă la urmă între *Corb* și *Inorog* intervine o împăcare. *Filul*, fiul *Monochero-leopardului* (*Constantin Cantemir*) este ales stăpîn în țara patrupedelor.

*Inorogul*, care îl reprezintă pe *Dimitrie Cantemir* — este pus în prim plan mai ales prin antologica pagină a cărții cunoscută sub denumirea de *Jelania Inorogului*. — *jelanie* care se transformă într-o frumoasă elegie, apropiată de bocetul popular. Prin aceasta *Dimitrie Cantemir* realizează de fapt o autocaracterizare a personajului-alegoric.

*Inorogul* apare în contextul cărții ca fiind singurul personaj pur, simbol al vieții care se opune întinericului și morții. *Corbul* caută împăcare și după ce *Struțocămila* este mazilită se încheie pace, pacea dorită de *Inorog*.

Cartea se sfîrșește cu o „cheie” în care se află trecute numele persoanelor care se ascund în spatele numelor de animale și păsări, precum și tălmăcirea unor metafore, situații și expresii poetice.

În general boierimea este reprezentată de animale și păsări de pradă, țărănimea de insecte, reprezentanții țărilor române la Poartă de cîini.

*Istoria ieroglifică* este o carte plină de frumuseți. Portretele personajelor — aglomerări de epitete — caracterizează atât trăsăturile animalului cît și ale personajului creat în spatele căruia acestea se ascund.



Lăcomia *Vulpiei* (Ilie Trifescu) este cuprinsă în acest portret: „Pentru mișelos statul al meu veți ști, că după uscarea vinelor viind aicea, și hrana în lapte de iepure, pui de cocoș outoriu fierți fiindu-mi (căci altă mîncare a mîncă nici pofta nu mă îndeamnă, nici dieta doftorilor mă lasă), într-o zi, stomahul mai tocmîndu-mi-să și pofta spre ospătare mai pornindu-mi-să, cu oarbă lăcomie puiul întreg a înghiți m-am nevoit ce grumazii de mare și lungă fierbințeală uscați fiindu-mi, în laringă mi s-au oprit; l-aș înghiți și pe gîtlej nu încape, l-aș stupa și nu poci: căci în gios să se alunece, stă împotriva uscăciunea; cu tusea și cu opinteala a-l lepăda, nu mă lasă slăbiciunea...”

Firea *Camelonului* este întocmai ca a personajului din realitate (Scarlat Ruset): „Această jiganie în părți calde se naște, și mai virtos cei mari la Barbaria, dară mai mici și la Zmir în Asia se află. Chipul, de cît altor jigării, mai mult broaștei se aseamănă; numai capul, spintecătura gurii peștelui, ce-i zic lacherdă, se raduce; grumaji n-are; gura mult spintecată și pînă la umere ajunge, căci ca și peștele grumaji n-are, ce capul cu spinarea la un loc i se ține; de la cap pînă la coadă, spinarea ca a porcului grebănoasă și gîrboavă-i este; peste tot trupul păr, sau altfel de piale nu are, ce în chipul sargiului solzi mărunței și în vîrf ascuțitei are; la ochi albușuri, în giurul împregiurului luminii, ca alte jigării, nu are; ce pre unde ar fi să fie albușul ochiului, iarăși solzișori, că și peste tot trupul are, numai mai mărunței...”

Descrierile sînt realizate în maniera basmelor orientale; templul lăcomiei este privit ca un palat din *O mie și una de nopți*: „Iară în mijlocul orașului era o capiște a boazii *Pleonexiei*, care cum era făcută și în ce meșteșug era zidită, de pre atîta vei putea cunoaște, că toată alaltă a cetății și a orașului făptură, ca zgura lingă aur și ca steela lingă diamant se aseamănă... Din fața pămîntului urzitura temeliei, ca la doi coți de înaltă, dintr-o materie de metal vărsată a fi se vedea: care metal, de cît custoriul mai scumpă și mai grea, iară decît argintul mai ieftină și mai ușoară a fi se părea. Lumina capiștii în lung de 30 coți, iară în lat de 24 de coți era; iară de înalt pînă la supt poalele cele mai de gios de 55 de arșini măsura... iară deasupra temeliei, pînă supt streșinile cele mai de gios, patru păriți din patru marmuri de porfiră încheiați era, și încheietura în colțuri pe unde, sau



cum s-au împreunat, nu cu ochiul muritoriu, ce așeși mai și cel nemuritoriu, precum n-ar fi putut alege, îndrăznesc a zice".

Forma alegorică a lucrării se explică deci prin faptul că se dezvăluie aspecte compromițătoare despre oameni și posturi sus-puse din Țara Românească, Moldova și Imperiul Otoman. La adresa lui Constantin Brîncoveanu se povestește o anecdotă cu caracter injurios, despre Ana Racoviță, doamna Moldovei, se amintesc fapte care vorbesc de necinstea soției domnitorului, iar despre Alexandru Mavrocordat, marele dragoman al Porții, se relatează o anecdotă ce arată din parte-i lipsă de respect față de mama sa. Despre Antioh Cantemir, atunci domn al Moldovei, se spun lucruri care nu puteau fi auzite de domn fără să se strice și mai rău relațiile dintre cei doi frați.

Scrisă la Constantinopol, *Istoria ieroglifică* este o „istorie secretă” și autorul ei își poate permite să vorbească cu ironie despre boierii și dușmanii țării sale, despre demnitarii turci și adversarii săi politici.

În *Istoria ieroglifică* Dimitrie Cantemir a cristalizat în mod deslușit, deși sub formă alegorică, ideile care l-au călăuzit în viață. El a urît boierimea pentru că era lacomă de avere și putere, pentru incapacitatea ei de a conduce țara, a simpatizat țărănimea mergînd pînă acolo încît se pronunță pentru dezrobirea ei, act ce avea să se înfăptuiască o jumătate de secol mai tîrziu. Puterii boierilor, Dimitrie Cantemir îi opune monarhia absolută sprijinită pe mica boierime, răzeși și țărani dezrobiți. „Atuncea publica (statul) înflorește și odrăslește cînd stăpînii miluiesc și ciartă cu dreptate și supușii ascultă și slujesc din dragoste”. O astfel de monarhie ereditară este idealul de domnie preconizat de fostul și viitorul domn al Moldovei.

*Istoria ieroglifică* este capodopera literară a lui Dimitrie Cantemir, lucrare originală, un pamflet politic unde faptul istoric se topește în metafore, alegorii, frumuseți literare.

Apropierea lucrării de *Etiopicele* lui Heliodor, autor grec din secolul al IV-lea, privește doar procedeul stilistic urmat de Dimitrie Cantemir și anume revenirea asupra unor evenimente petrecute mai de mult și intercalarea lor în relatarea unor fapte curente. În *Fiziolog*, carte grecească bizantină, cunoscută de Dimitrie Cantemir în original sau în



traducere românească făcută în secolul al XVII-lea, apar istorioare morale cu animale-eroi, dar și cifrul diplomatic întrebuințat de Dimitrie Cantemir la Poartă folosea nume de animale pentru a desemna oameni politici, așa încît nu numai substanța cărții o ia Dimitrie Cantemir din realitatea imediată, ci și modalitățile de exprimare.

O carte ca aceasta, cu conținut moral, cuprinde multe pilde pe care autorul le-a cules din toate literaturile cunoscute lui, dar în primul rînd din literatura populară românească.

Într-o limbă greoaie, bazată pe topica limbii latine, cu fraze lungi și contorsionate, *Istoria ieroglifică* are oaze de frumuseți de gîndire și de exprimare care fac din autorul ei întiul scriitor adevărat în literatura română. (S.B.)

## ION

*Ion* de Liviu Rebreanu

Apreciat constant drept o mare construcție epică, o „epopee a țaranului român”, *Ion* este romanul unui destin individual, așa cum însuși autorul precizează.

În prim planul romanului se află viața tînărului țaran Ion Pop al Glanetașului, monumental și simbolic prin tragismul său, consumîndu-se între iubire și patima pentru pămînt. Destinul lui Ion este strîns legat de viața satului din primele decenii ale secolului al XX-lea, a cărui existență Rebreanu o surprinde realist, structurat și diferențiat social, în condiții specifice pentru românii din Transilvania — o realitate complexă și tragică.

Fiu al satului românesc tradițional, cu o intuiție artistică de excepție, Liviu Rebreanu a înțeles că problema pămîntului era însăși problema vieții românești, „a existenței poporului românesc” — cum mărturisește el însuși. Scriitorul „a grefat psihologia romanului universal pe structurile morale tradiționale caracteristice primelor decenii ale secolului nostru: drama țărănească și asuprirea națională” (Valeriu Rîpeanu, *Scriitori dintre cele două războaie*).



Prin *Ion* (1920) Liviu Rebreanu are meritul de a scoate romanul țărănesc din albia sămănătoristă, fundamentind romanul social modern, culme a obiectivării prozei.

În 1940, după douăzeci de ani de la apariția romanului *Ion*, în discursul de recepție rostit la Academia Română, Liviu Rebreanu își exprima omagiul: „credința și solidaritatea cu cel mai umil român”. El evidențiază interesul păstrat pentru cel menit „să conserve rasa, pământul, limba și credința noastră, păstrătorul efectiv al teritoriului național.”

Titlurile celor două părți în care este structurat riguros romanul — *Glasul pământului* și *Glasul iubirii* — sugerează patetica poveste a lui Ion Pop al Glanetașului, grefată pe elemente de viață cotidiană și pe evenimente tradiționale care alcătuiesc pulsația vieții rurale: nunți, botezuri, tînosiri de biserici, înmormîntări, slujbe religioase duminicale. În celălalt plan al romanului se desfășoară viața familiilor de cărturari care se păstrează oarecum izolată din „orgoliu de castă” (G. Călinescu).

Marian Popa, în studiul *Monografie și caz*, remarcînd numărul mare de personaje și varietatea lor caracterologică, le clasifică în două serii fundamentale ale căror prototipuri sînt *Ion* și *Titu Herdelea*, adică seria țăranilor „în multiple variante posibile” și seria „inteligentei”. *Seria țăranilor* (Ion, George, Vasile Baciuc) sînt concepuți ca „pasiuni dezlănțuite, ca materie oarbă, fixație și instinct, incapacitate de disimulare, reacție violentă și spontană, vitalitate a dorinței și a voinței”. Cealaltă categorie, a „inteligentei”, cuprinde învățătorii, avocații, preoții, simplii funcționari și reprezintă conștiința națională. Toate acțiunile sociale și politice sînt organizate de ei. În adîncul țesăturii narrative acționează și condiția asupririi naționale a românilor din Ardeal, precum și aspirația realizării visului lor de unire cu Țara. Fapte, situații concrete exprimă raporturile reale dintre instituțiile statului austro-ungar și români. Conștiința asupririi naționale se manifestă diferit, după gradul de dependență. Asistăm astfel la tribulațiile învățătorului de țară Zaharia Herdelea, la ezităările lui între legalism și nevoia de eliberare de sub jugul opresiv, la pendulările de conștiință ale lui Titu Herdelea, ca expresie a unei noi generații, un entuziast. Avocatul Victor Grofșoru militează pentru emanciparea socială și națională pe căi legale; profesorul Spătaru este un extre-



mist etc. O serie de elemente de viață socială și politică configurează stări tensionale, conflicte cu reprezentanți ai instituțiilor oficiale (școala, judecătoria) pentru rezistența unității vieții spirituale: apărarea limbii naționale (contrun-tarea dintre preotul Belciug și inspectorul școlar Horvat); efortul preotului român de a construi o biserică, arborarea însemnelor naționale (costumul popular, tricolorul miniaturizat), intonarea marșului *Deșteaptă-te române!* ș.a. Toate acestea vorbesc despre permanența vieții românești cu rosturile ei statornicite și neclintite.

Conceput circular, romanul începe cu un eveniment tradițional din viața satului, hora duminicală din bătătura Todosiei lui Maxim Oprea și se încheie cu sărbătorirea sfințirii noii biserici înălțată prin osteneala preotului Belciug.

Scena horei de la începutul romanului (mult comentată de critica literară) îndeplinește funcția „unui adevărat centru strategic al întregii construcții epice”. Aici se conturează forma de organizare a satului, intențiile unor personaje, pozițiile unora în comparație cu ale altora, se anunță conflicte viitoare, destinul eroilor este previzibil: „hora din primul capitol e o horă a soartei”: Vasile Baciuc bea de neceaz pentru că nu-i place fata pe care o are; dintre jucători se desprinde Ion urmărind-o pe Ana cu ceva straniu în privire, „parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut”, iar alături, ademenitoare, îi răsare, „mai frumoasă ca oricând”, Florica, „fata văduvei lui Maxim Oprea”; bătaia dintre Ion și George, de la cârciumă, este ca o repetiție generală în vederea crimei. Moartea lui Moarcăș sau a lui Avram anunță și uciderea Anei. „Acestea sînt elemente ale unui ritm esențial al existenței” (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I).

Scriitorul urmărește mobilurile psihologice ale acțiunilor lui Ion, devorat de pasiunea pămîntului, declanșate cu forța instinctelor obscure, atavice. În pămînt el vedea realizate ambițiile sale, tinerețea sa robustă, demnitatea sa umană, căci, „în încleștarea cu uriașul, omul însuși se simte crescînd și luînd în stăpînire lumea” (N. Manolescu). Două obstacole îi stau în cale în dorința lui de cîpătuire: Florica, frumoasă și săracă, pe care o iubește, dar la care renunță, și Vasile Baciuc care nu-l vrea, fiind sărac.

Scris din perspectiva unui observator omniscient, de o obiectivitate rece, romanul informează cititorul asupra perso-



najelor sale. Aflăm astfel că feciorul Glanetaşului era „iute şi harnic ca mă-sa”; pământul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă de moşie nu s-a mai înstrăinat de când s-a făcut dînsul stîlpul casei”. Tatăl lui Ion, Alexandru Glanetaşul, „sărac iască şi lenevior de n-avea pereche”, mîncase repede zestrea Zenobiei, fiindcă toate crişmele le bătea cît e Armadia de mare”. La şcoala din sat, Ion a fost cel mai iubit elev al învăţătorului Herdelea, fiindcă era silitor şi cuminte. Dar îi era mai drag „să păzească vacile pe cîmpul pleşuv, să ţie coarnele plugului, să cosească, să fie veşnic însoţit cu pământul.”

Era chipeş, isteţ, iute şi harnic dar sărăntoc. Dorinţa de a avea pământ îl obsedează: „Trecea deseori, parcă înadins, pe lângă pămînturile lui Vasile Baci. Le cîntărea din ochi, se uita dacă sînt bine lucrate şi se supăra cînd vedea că nu sunt toate cum trebuie. Se simţea stăpînul lor şi-şi făcea planurile cum va ara fineaţa cutare, iar cutare porumbişte va semăna-o cu trifoi...”

Construit monumental, într-o dimensiune tragică, personajul întruneşte atît trăsăturile eroului clasic cît şi ale celui romantic. Nicolae Manolescu, în studiul menţionat, apreciază că „nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* viziunea realistă nu atinge măreţia din *Ion*. Personajele seamănă aici cu nişte forţe ale naturii, existenţa lor e privită fără relativism şi fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobînd-o în sine.”

Fapte, gesturi, reacţii spontane pun în lumină caracterul personajului, conturat realist şi obiectiv, dar mai degrabă cu viziunea unui naturalist.

Jignit de Vasile Baci în faţa satului, care îl numeşte „sărăntoc”, „fleandură”, „hoţ”, „tîlhar”, Ion reacţionează potrivit firii sale impulsive, violent: „stătea neclintit, ca un lemn, doar inima îi sfărîma coastele ca un ciocan înfierbîntat. (...) Îi clocotea tot sîngele, şi parcă aştepta înadins să-l atingă barem cu un deget, ca să-l poată apoi sfîrtica în bucăţele, mai ales că la spatele lui văzuse pe George care privea dispreţuitor şi mulţumit. (...) Ion schimba feţe-feţe. Genunchii îi tremurau, iar în cerul gurii simţea o uscăciune parcă i s-ar fi aprins sufletul. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu deosebire fiindcă auzea tot satul.”

Aşa cum observă Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, „senzaţia organică ocupă un loc mare în toate roma-



nele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, frigul, zecile de fiori care zgâlție trupul omului, toate componentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumărate descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare". Astfel, destinul fiecărui personaj devine și o problemă de psihologie umană, determinată nu numai de elementul social, ci și de impulsurile interioare mai adânci ale ființei, care răbufnesc în situații limită. După ce-l bătu zdravăn pe George Bulbuc, pe care Vasile Baciul îl voia ginere, fiind flăcău bogat, Ion „era mulțumit acumă și răcorit". Orgoliul său rănit se mai temperă în urma acestei isprăvi. Conflictul cu Simion Lungu, căruia i-a micșorat bucata de pământ, intrând cu plugul, deoarece cu ani în urmă era a Glanetașilor, confirmă aviditatea lui Ion: „Inima îi tremura de bucurie că și-a mărit averea". Dojenit de preot în biserică, în fața lumii, pentru că-l bătu pe George, Ion „puse ochii în pământ, tremurând de rușine, simțind privirile celorlalți cum îl sfredeau, neîndrăznind nici măcar să se miște din loc".

Monologul interior dezvăluie structura intimă a personajului: „Dojana preotului îl sfichiua ca un bici de foc. Numai ticăloșii sunt astfel loviți în fața lumii întregi. Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lasă călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rîndul oamenilor. Îi ardeau obrazii și tot sufletul de rușine și de necaz. (...) Gîndurile însă îl frământau mereu. Își zicea din ce în ce mai des că, robotind oricît, nu va ajunge să aibă și el ceva. Va să zică va trebui să fie veșnic slugă la alții, să muncească spre a îmbogăți pe alții. Toată istețimea lui nu plătește o ceapă degerată, dacă n-are și el pământ mult, mult."

Scena cositului, a sărutării pământului — memorabile, se adaugă celor dinainte, alcătuiind prin Ion o ființă generică și măreață: „Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:

— Cît pământ, Doamne!...

(...) Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn. Și atunci se văzu crescînd din ce în ce mai mare. Vișiiturile strănii



păreau niște cîntece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreaptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbîndă. Se simțea atît de puternic încît să domnească peste tot cuprinsul”.

Comentînd această scenă, N. Manolescu adîncește observația asupra personajului: Această ființă simplă, colosală, sublimînd instinctul pur al posesiunii stă față-n față nu cu acel pămînt, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pămînt-stihie primară la fel de viu ca și omul, avînd parcă în măruntaiele lui o uriașă anima”.

Scriitorul își urmărește personajul în două ipostaze care îl definesc substanțial: frămîntat de dorința de a avea pămînt cît mai mult, și după ce l-a obținut. Ion dovedește un comportament bine calculat, inteligent și viclean, fără scrupule, el își adaptează atitudinile în funcție de datele realității.

Eugen Lovinescu vedea în Ion „expresia instinctului de stăpînire a pămîntului în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o căzuistică strînsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă”.

George Călinescu consideră că „viclenia instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse, i-a determinat acțiunile (...) În planul creației, Ion e o brută. A batjocorit o fată, i-a luat averea, a împins-o la spînzurătoare și a rămas în cele din urmă cu pămînt”.

Paginile care narează existența dramatică a Anei, izgonită și bătută cînd de bărbat cînd de tată, dezvăluie în Ion „bruta ingenuă, care trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud.” (N. Manolescu)

Intrînd în posesia mult rîvnitului pămînt, Ion e cuprins de beția fericirii, înfrățindu-se cu pămîntul într-un ritual mistic al posesiunii: ... „încet, cucernic, fără să-și dea seama se lăasă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor... (...). Se vedea acum mare și puternic, ca un uriaș din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori.

Își înfipse mai bine picioarele în pămînt, ca și cînd ar fi vrut să potolească cele din urmă zvîrcoliri ale unui dușman doborît. Și pămîntul parcă se clătina, se închina, în fața



lui..." E o viziune grandioasă, apoteotică, a omului în înfruntarea cu natura.

Construit unitar, pe o trăsătură de caracter fundamentală, căreia i se subordonează toate celelalte personaje, în continuă și dramatică transformare, eroul a fost alăturat lui Julien Sorel din romanul *Roșu și Negru* al lui Stendhal, dar și prozei europene de factură existențialistă.

Ion nu are însă liniște și fericire nici după dobândirea pământului, pentru că revine „glasul iubirii”.

Dominat de porniri primare, aflat sub semnul fatalității, Ion este o victimă a instinctelor sale riguroase și neclintite, căci, „ce folos de pământuri, dacă cine ți-e pe lume drag nu-i al tău.” Marian Popa, în studiul amintit, îl consideră pe Ion, prin faptele sale, „un caz”, fiindcă nu se pomenise în Pripas omucidere de când se ține minte.

Prin Ion, eroul romanului cu același nume, Liviu Rebreanu a creat un personaj de referință în literatura română, care va suscita mereu noi introspecții în adâncimile ființei umane. (M.P.)

#### IONUȚ (ONU) JDER

#### *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu

Personaj central al trilogiei *Frații Jderi* (*Ucenicia lui Ionuț*, *Izvorul Alb*, *Oamenii Măriei Sale*), Ionuț este prezentat la începutul romanului, în capitolul al doilea, (*Aici se arată un voievod mare și un Jder mititel*), ca al cincilea fecior al familiei comisului Manole Păr-Negru de la Timiș, mezinul adoptiv, străin și orfan, intrat de vreo șapte ani în clanul Jderilor. Identitatea tinărului îi este dezvăluită în pragul maturității sale, cu dragoste, de către părintele Amfilohie Șendrea: Ionuț este fiul comisului Manole Păr-Negru și al Oanei, sora monahului, dintr-o dragoste de tinerețe. Ilisafă, „ageră muiere”, descoperi curînd la acel „fecioraș șăgalnic”, cum „îi naște pata de jder în coada ochiului lui sting, întocmai ca la feciorii săi, cît ai pune degetul cel mare”.



Scriitorul întocmește portretul eroului în diferite momente ale evoluției sale, adîncindu-l în planul interior. Iată prezentarea inițială: „Miercuri la amiază, s-a văzut intrînd în mănăstire, călare pe un harmasaraș pag, un fecioraș de boier. Abia îi înfiera mustața. Purta contaș de postav albastru de Flandra, ciubote de marochin roș și jungher la cingătoare. Avea cușma plecată pe o sprînceană și zîmbea primăverii. Venea dinspre Cetate”.

*Frații Jderi* este romanul unei formații, al unei domnii și al unui tînăr. „Axa epopeii” o constituie cuplul Ionuț Jder — Ștefan cel Mare, simbolizînd planul eroic și planul civil. (Nicolae Frigoiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*). Pe parcursul a numai șase ani (1469—1475), în roman oamenii cresc, se maturizează, îmbătrînesc, mor și se nasc. Romanul existenței lui Ionuț e „un Bildungsroman de o extraordinară tinerețe a valorilor epice, este istoria formării unei personalități, al educației și al confruntării cu existența” (Zaharia Singeorzan, *M. Sadoveanu — Teme fundamentale*).

Formația lui Ionuț se organizează după rînduieli nescrise, dar temeinic așezate și păstrate în cadrul clanului. Familia de la Timiș reprezintă nucleul de bază al societății patriarhale, educația fiilor se va realiza în spiritul tradițiilor și al valorilor morale ale epocii feudale românești: virtutea, eroismul, sacrificiul pentru domn și țară, mai presus de toate. În cadrul clanului se află o diversitate de personaje, cu trăsături distinctive (comisul Manole Păr-Negru, șeful clanului, Ilisafța, Simion, Nicodim, Cristea, Damian), unite prin trăsături comune: robustețe fizică, echilibru psihic, seninătate sufletească, fidelitatea soțiilor, atașamentul față de politica domnitorului, devotamentul față de țară pînă la sacrificiul suprem. Astfel, destinele personale se contopesc cu destinul colectivității.

Ionuț Jder este și el o individualitate distinctă, o personalitate plină de farmec, în evoluție de la inocență la maturitate.

Ionuț străbate un lung proces de inițiere, urmărit în momente fundamentale ale cunoașterii vieții și ale societății: ucenicia, în care învață, se formează să crească cai, să vîneze, să fie oștean, să se poarte în lume, să iubească.

Întîlul volum este un roman al cunoașterii primitive, empirice. Aflat la început sub oblăduirea lui Nechifor Căli-



man și apoi la Timiș, în grija comisului Simion, fratele mai mare, Ionuț cunoaște libertatea în mijlocul naturii și legile ei. „Eu îmi petrec viața în herghelia de la Timiș. Umbliu la vînat. Prind păstrăvi. Am învățat a trage cu arcul. Am și știința să aprind ușor focul, oricînd și oriunde; pe ploaie, ori ningare, (...) bădița Simion încalică un nărăvaș, eu încalică altul, el sare ca o lăcustă încolo, eu încoace”.

Frăgei Jderi este un roman „al inocenței și al tinereții frenetice” (Z. Sîngeorzan). Ionuț este iubit de către toți cei cu care vine în contact pentru farmecul tinereții neștiutoare și, ca la basme, fiind ultimul prunc și „rod adăugit” familiei, este învăluit în căldura sufletului generos al Ilisaftei, îndecosebi, dar îndrăgit la fel de mult de către toți ceilalți pentru „lumină” obrazului său, pentru că era „fluture, flacăra”, schimbător ca un „pui de demon”, cum spune părintele Nicodim, intuind firea năvalnică și „bezmetică” a acestuia.

După nu era frumos, avea „nas cam mare, ca și tatăl său, Jderul cel bătrîn”; îl plăceau toți. Chipul său era atrăgător, un „băiețandru subțiratic, străin și orfan, un pui vrednic de părințele său”; „muierile au băgat de seamă că-i stîngaci”. Surprins în schimbările vîrstei, era fără liniște, îi plăceau toate „sburdălniciunile”.

Puritatea vîrstei asigură un farmec aparte lui Jder cel mittel. „Năcazurile” lui vorbesc de candoarea tînărului. El se confesează, oftînd, lui Alexandrel-Vodă: starostele Nechifor Căliman îi zicea „ce mai faci, mînzule?”, „cîte paseri zbori, domnia ta crezi că toate se mănîncă”, rușinîndu-se, mai ales, cînd se afla între femei; comisul Manole Păr-Negru a pus una din țigăncușe să-i coasă o năframă ca să-și șteargă cu ea „cașul de la plisc”.

Și Ionuț este învăluit într-o aură de fantastic (ca și Voievodul): „toți au înțeles că asupra acestui mezin al lui Manole Păr-Negru stă mai mult decît mila Măriei sale”.

Între Ionuț și ceilalți se stabilesc raporturi afective, toți îl iau în brațe și-l iubesc, retrăindu-și tinerețea, vrînd să-l ferească de „capcanele” vieții.

Părintele Nicodim, cel mai învățat din clanul Jderilor, îi dă din cînd în cînd învățătură, spunîndu-i cîteva vorbe înțelepte, la care „mezinul rîdea”, iar cînd acesta „se răta-  
ce” intervine: „să vă ajut cu rugăciunile mele, și, dac-om  
să-l învrătit, să-l îmblînzesc și să-l înduplec”. Dat în



slujba lui Alexandrel-Vodă, monahul îl sfătuiește: „Frumos și bine este, Ionuț, să trăiești întru curăție sufletească și să n-ai nimica a ascunde mai marilor tăi, căroră le ești drag. Căci tu, dacă te duci de la casa bătrînilor noștri, ave să fie pentru dinșii o mîhnire mare. Și n-ar trebui mîhnirea lor s-o sporești cu vreo faptă necugetată. (...) Bune sînt toate ale vieții, dar cu măsură“.

Starostele Căliman îl învățase meșteșugurile vînatului; Simion, fratele său cel mare îl instruia la herghelia domnească; comisul Manole trăiește o tainică bucurie văzînd în Ionuț tinerețea sa și dăinuirea clanului asigurată. El îi găsește „leac“ pentru firea neliniștă a băiatului: „Nu-i altă doftorie pentru Jder cel mititel decît să cadă butuc în culcuș și să doarmă somn fără vise“; Ilisafa îl învăluie cu căldura dragostei materne, grijulie și proteguitoare: „plodul acesta are să mă puie de vie în pămînt“. Ea îi vorbește într-un limbaj aforistic popular, dîndu-i învățături sănătoase, cum să se ferească de primejdii: să nu guste din mîncări pînă ce „n-ai văzut pe stăpînii casei mîncînd din acel blid, etc. Ea vrea să-i transmită lui Ionuț experiența și înțelepciunea ei, sintetizîndu-le astfel: „Mîncarea de dimineață și însurătoarea de tînăr, dragu mamei.“

Arhimandritul Amfilohie Șendrea îl modelează pe tînărul Jder, aflat în pragul maturizării, din perspectiva unui înțelept și a unui profund moralist, pătruns de cele divine. El este conștiința care veghează asupra Voievodului, simbolizînd lumea ideilor și forța înțelepciunii, sfetnicul de taină al lui Ștefan, domnul.

Dezvăluindu-i taina legăturii de sînge dintre arhimandrit și Ionuț Jder, înaltul monah îi dă învățături înțelepte, inițiîndu-l în legile domniei: „domnilor și crailor e bine să li se deschidă ochii, ca nu cumva să nedreptățească. Dacă puterea domnească nu se așază pe dreptate, atuncea e ca și cum s-ar așeza pe năsip“. Arhimandritul îl modelează în spiritul devotamentului suprem față de domn și țară: „Pentru Domnul Hristos lucrez eu, slujind pe luminăția sa, Ștefan-Vodă. Cu cît mă încredințez că crește puterea luminăției sale stăpînul meu, cu atîta mă răcoresc în pojarul amărăciunii mele. Cu cît vedeam vrednicia ta sporind, cu atîta nădăjduiam încă un adaos puterii stăpînului meu.“



Arhimandritul vorbește nepotului său despre misiunea sfântă a voievodului: „În măriia sa Ștefan-Vodă a pus Dumnezeu puterea sa, ca să înceapă iar a se lumina întunericul răsăritean. Nu-i alt gând la măriia sa, nu-i alt gând la mine decît răscumpărarea Cetății Împărătești, ca să punem la loc crucile căzute în scîrnăvia păgînilor”. Amfilohie Șendrea îi formulează astfel esența politicii domnitorului Ștefan cel Mare, simbol al dragostei de țară, al apărării independenței țării.

Aflat la vîrsta inițierii și cunoașterii, Ionuț acumulează experiența trăită și învață, se formează. Cunoaște prietenia, prin frăția de cruce cu Alexandrel-Vodă. Scriitorul notează aspirațiile adolescentului, nemulțumirile de sine ale sufletelor în căutare, de definire a propriilor individualități: Alexandrel invidiază pe Ionuț pentru uneltele și animalele sale de vînătoare (cîini, șoimi); Ionuț rivnește la putere, strălucire, *lume de cetate*, și la aventurile de dragoste ale lui Alexandrel. Fiul de domn admiră la Ionuț „bărbăția și credința”, se angajează să-l scoată pe Ionuț din „sălbăticie” și să-l ducă să cunoască lumea. Alexandrel îl va iniția în taina dragostei: „Am simțit acea zvicnire la inimă, despre care ți-am spus că ai s-o ai și domnia ta. Cînd ai să ai acea zvicnire, ai să intri în bucurie și întristare, cum am intrat eu.”

Ca pentru toate personajele sadoveniene, și pentru Ionuț dragostea este unică și mistuitoare. El va trăi cu atît mai dramatic întîia iubire, fulgerătoare și devastatoare, cunoscînd-o pe Nasta de la Ionășeni, prin Alexandrel-Vodă, îndrăgostit de aceasta: „Jder rămase neclintit și fără răsuflet, privind acea înfățișare delicată și subțirică în boi. Cînd îl fură cu ochii o clipă, inima-i tresări împunsă. O iubi dintr-o dată, (...) căci i se înfățișa lămurit așa cum o bănuise în visurile lui astunse.”

Văzînd în taină pe jupînița Nasta, care-i arată mai multă dragoste decît fiului de domn, Ionuț află că mama acesteia, Tudosia, ar fi în legătură cu niște dușmani ai lui Ștefan Vodă care uneltesc împotriva domniei.

Salvînd viața fiului de domn, luptîndu-se cu dușmanii lui Vodă, oamenii trimiși de hoțul Grigorie Gogolea, Ionuț începe examenul de oștean adevărat. Cei doi tineri frați de cruce își dovedesc vitejia: „— Măriia ta, strecură cu blîndeță vorbele Grigorașcu Jora; acel fecioraș al comisului Manole a stat neclintit lîngă stăpînul său. După ce a pierit



medelnicerul, s-a pus el împotriva podgheazului cu mare vrednicie, încît a fost de mirare și lotrilor. De asemeni și mai cu samă s-a bătut ca un leu Alexandru-Vodă. Cînd a ajuns comisul Simion, n-a mai avut nevoie să tragă sabia“:

Împreună cu fratele său Simion, în lupta contra tătarilor ce se „prăvăleau” spre ținutul Lăpușnei, veniți din Țara leșcască, reușește să-l captureze pe fiul lui Mamac-Han, în lupta de la Lipnic, dovedindu-se vitejia celor doi frați și geniul strategic al voievodului Ștefan.

Aflat la vîrstă cînd îi este îngăduit orice, iubit și răsfățat, impulsiv și necugetat, pleacă de-acasă, fără să știe nimeni, împreună cu servitorul său, Gheorghe Botezatu Tătarul, în căutarea Nastei și a Tudosiei, maica acesteia, răpite de tătari și vindute lui Suleiman-Beg, aflat într-o întăritură turcească pe malul Dunării, din fața cetății Chilia.

Numai Simion Jder, care pătimise și el de focul dragostei, înțelege că „băiatul a plecat după dragostea lui”. Prin puterea de a-i zdruncina echilibrul existențial, dragostea este un examen pentru Ionuț. De aceea, trecut prin vîltoarea ei, Simion îl mustră cu dragoste: „În ziua cînd am prins amîndoi pe feciorul Hanului, am socotit că ai trecut în rîndul bărbaților și m-am mîndrit cu tine. Se pare că m-am înșelat. (...) Văd dă trebuie să mai mîncîci nouă oca de sare, pînă ce vei fi vrednic să intri în sfatul bărbaților. (...) Bărbat e numai acela care leapădă de la el slăbiciunile și lacrimile.”

Ionuț e atras de mirajul vieții văzute și trăite în acțiune. „El iubește viața mai mult decît regulile ei: e un epicurian incurabil” (Z. Sîngeorzan).

Toate aventurile eroului (cu pronunțat caracter romantic) au un caracter inițiativ și cognitiv, el învață și se maturizează.

După asemenea nesăbuiță, la „județul” lui Vodă, Ionuț este trimis spre „cumințenie” la mănăstirea Neamțu, unde va duce o viață de ascet sub supravegherea părintelui Nicodim, căci Voievodul „a binevoit să-l uie acolo, pînă ce s-a cuminți deplin.”

Această nouă experiență trăită va desăvirși procesul de formare prin care trece, fiindcă, „acelui boiernaș bezmetic i s-au potolit nebuniile, i-a crescut înțelepciunea”. Este sfîr-



șitul uceniciei în cunoașterea tainelor vieții și morții, eroul intră într-o altă etapă a vieții, cea a maturizării sale.

Reîntors în lume, Ionuț își dezvăluie vocația de oștean, de om al faptei, vitejia și bărbăția, devotamentul față de țară și domnitor, își ocupă locul în ierarhia socială și familială.

Participarea la ritualul vânătoarei de la Izvorul Alb înseamnă o nouă inițiere pentru Ionuț, în mitologia localnicilor, a cunoașterii magice (volumul II, *Izvorul Alb, roman al cunoașterii magice*). Vânătoarea domnească este pentru domnitor o cale de inițiere tainică, el dorește de la schivnicul de la Izvorul Alb dezlegări asupra destinului său, „ceea ce înseamnă o cufundare adâncă în elementul naturii, în acea pădure neumblată decît de fabulosul bour” (Edgar Papu).

Ionuț Jder pornește de cu noapte să caute sălașul pustnicului și al bourului, întovărășit de feciorii lui Căliman, de Gheorghe Botezatu și de un cățel iscusit. Căutarea lor e plină de peripeții, căci ei ajung la Izvorul Alb, unde sînt „singurătăți pe care, dintru începutul zidirii, oamenii nu le călăuzesc.”

Alte fapte îl călesc și-l formează pe Ionuț ca oștean: expediția în Polonia, la Volcinet pentru găsirea Marușcăi, fiica lui Iațco Hudici, răpită de jîtnicerul Niculăieș Albu este făcută din porunca domnitorului Ștefan însuși. Expediția este plină de dramatism, peripeții și învățăminte.

Schimbarea „pruncului” în bărbat se făcuse, după cum observă și Ilisafra, uitîndu-se cu dragoste la el, pentru că „Dumnezeu a pus în acest fecior toate darurile sale, întru care ca născut dintr-un bărbat. Bărbăția și puterea îi erau scrise în obraz și-n trup. (...) Jderul cel mezin nu mai avea nimic din pruncul de odinioară.”

Der mai ales schimbarea se adîncise înlăuntrul său, prin luciditate și înțelepciune, echilibru interior. Sosește momentul înscărilor celei mari, la care-l pune părintele arhimandrit. Ștefan, incredințîndu-i o misiune importantă pentru țară și domn: să aducă informații precise de peste Dunăre, din Grecia și de la Muntele Athos, să aște „ce se pune la cale” în Cetatea Brăilei, unde, pe lângă turci, se află și boieri munteni, dumanii ai mării sale, precum Mihai, pribeag care umblă la leși, precum și Agapie Ciornohut, acela în casa cărui s-a săvîrșit tăierea lui Bogdan-Vodă.” Căci venise



„vremea pentru luminăția sa Ștefan-Vodă să taie de pe catas-tiful său și aceste două nume, ca să se aline pe cea lume sufletul părintelui său Bogdan-Vodă” (volumul III — al cunoașterii naționale).

Înțeleptul și diplomatul politician devotat domnitorului Ștefan îl sfătuiește cu grijă părintească și simțul răspunderii pentru misiunea grea și importantă: — „Poți pleca într-o săptămână, ori în zece zile, ca să ai vreme de pregătire. Nu cai, arme și merinde; ~~de aceste noi~~ nevoie. Trebuie să te pregătești așa, ca să nu te bănuiască nimeni că te duci. Nici tatăl tău, nici fratele tău să nu te știe. Cunoscuții să nu te cunoască și nimeni să nu-ți spuie pe nume. În toate serile să vii la mine, ca să-ți deslușesc câte nu ți-am deslușit. Pe urmă să te duci, nici eu să nu știu când pleci. Am să mă bucur când te vei întoarce.”

Îl ia, în slujba sa, pe Grigorie Gogolea, aflat în închisoare, „păcătos dar vrednic bărbat”, pentru a-i fi de folos în îndeplinirea misiunii încredințate, fiindcă fusese slujitor al boierului trădător Mihu.

Prins de oamenii lui Hrana-Beg la Hanul Trandafirilor, dar plăcut pentru puterea lui bărbătească dovedită în luptele libere, acesta îi dă drumul lui Ionuț Jder. Învățînd din peri-pețiile prin care a trecut, Ionuț gîndește: „Rinduiala mea este să mă întorc la Vaslui, nu să rămîn în Rumelia, sacagiu și ciorbagiu la ieniceri!”

În drum spre Sfîntu Munte, Ionuț trebuie să stea de vorbă cu sfinții părinți de la Vatopedi și Zografu și să găsească pe părintele Stratonie, monahul de la Suceava. Sînt atacați de un grup de bărbați cu mantii, frați la Sfîntu Munte, pe care, ca pedeapsă, Ionuț îi ia drept călăuză. De la ei află povestea sfintei mănăstiri Vatopedi, despre minunea icoanei marelui mucenic Gheorghe de la muntele Sinai, apărînd, ca o minune, la Zografu. Aflăm, în continuare, despre întîlnirea și sfatul lui Ionuț cu înțeleptul și viteazul său frate, călugărul Nicodim, despre trecerea peste munți, în Transilvania și apoi în Țara Românească, ca și multe peri-peții din inima imperiului turcesc. La acestea se adaugă noi fapte de eroism — prinderea boierilor trădători Mihu și a lui Agapie Cior-nohut lingă satul Corbu, în lunca Siretului, cu ajutorul lui Gogolea și Ilia Aliapiu.



Jder se ține îndeaproape de sfaturile uncheșului său, arhimandritul, dar „demonul” său ieșea în afară. „Asta era rămășița lui de nebunie de pe cînd nu era decît un prunc”. O suită de peripeții, întîmplări neprevăzute, o lume nouă i se dezvăluie prin împărăția turcului: la trecerea Dunării, spre Isaccea cad în mîinile slujitorului lui Mehmet-Sultan, pe o ploaie torențială, dar sînt bucuroși că scapă cu viață, măria sa Hrana-Beg vrea să vadă trînta grecească, căci „e zi de bucurie închinată măriei sale Mehmet, împărat al împăraților”. Pentru asta „se și află adus acolo un hadîmb cu numele Uzun, vestit luptător, care poștește să se măsoare în trei rînduri cu trei bărbați luptători.”

„Furnicat de nerăbdare”, Jder se aruncă „sprinten” în luptă, privit de cei din jur „cu plăcere și cu nădejde.” Lupta are proporțiile celei din basme. Ionuț e asemeni lui Harap-Alb, din nou clocotind de viață și imprudent. Se muștră singur: „Atîta umilință am pentru trebușoara asta pe care am săvîrșit-o, încît îmi vine să intru în pămînt. Ce m-a povățuit uncheșul meu arhimandritul — să nu ies ca păduchele în frunte — și ce-am săvîrșit eu! Acu, după ce-am făcut cu mîinile și cu picioarele și am stricat, bine ar fi să găsesc cu mintea ceva, ca să dreg.”

Întors de la Sfîntu Munte, Ionuț Jder este de nerecunoscut, „o vedenie străină”, cu o „barbă castanie care-i îmbrăca obrazul”. Ionuț dă un raport amănunțit părintelui Niçodim asupra călătoriei sale.

Vestea despre isprăvile tînărului Jder sînt cunoscute: „a umblat cuviincios la Atos, a venit fără supărare de acolo”.

Semn al maturizării sale și al încheierii uceniciei, al ieșirii din vîrsta inocenței și al intrării în puterea bărbăției este numele pruncului de altă dată, devenit acum „comisul” Jder.

Pentru faptele sale, Ionuț este răsplătit de voievod, „să scrie danie de la Domnia noastră lui Onu Păr-Negru, comis, un pămînt al nostru Bolboceni, ce se află la ținutul Neamțu între Iezerul lui Modrea și Braniștea Popii Nandu; să-i fie ocină lui și urmașilor săi în veci, cu tot cu casa noastră de vinătoare ce se află pe acea moșie.”

Aflat în slujba domnitorului, comisul Onu Jder își va desăvîrși pregătirea de oștean, luînd în stăpînire două steaguri de răzeși călăreți de la Neamțu și Suceava. Voievodul



il însărcinează să primească alături de Ștefan Meșter pe solii Papei și Veneției, ajunși în tirg la Roman.

Numele comisului devine cunoscut pînă și solilor venețieni, care află că acest tînăr „are minte cît și vitejie”, e un „june care adaugă devotamentului o valoare personală puțin obișnuită.”

Toți feciorii comisului Manole Păr-Negru se află cu șine în tabără ostășească, afară de jupîn Damian, neguțător în țară străină. Căzut în mîinile moldovenilor, Hrana-Dag este dat în grija comisului Onu Păr-Negru, care, salvîndu-i viața, își plătește astfel datoria.

Înainte de lupta hotărîtoare de la Podul-Înalt, domnul merge la rugăciune împreună cu arhimandritul și comișii. O comuniune sfîntă iradiază între Voievod și supușii săi credincioși, aflați într-un moment înălțător al sufletelor: „Vodă, ingenuncheat, șoptea singur, în șine; numai buzele i se mișcau; nu s-auzea nici un sunet. Cînd Măria sa a întors fruntea, comisul Onu era plin ca un fagure de miere; mila și dragostea îi covîrșeau sufletul.”

Ștefan și oștenii săi au obținut o victorie răsunătoare, la Vaslui (Podul-Înalt), cu pierderi grele din rîndurile „come-nilor Măriei sale.” Morți sînt Manole Păr-Negru, Simion Jder, bătrînul Căliman și fiul său Samoilă, pe care lăuși Ștefan îi plinge alături de întregul norod. Murind eroic, comisul Manole Păr-Negru a lăsat în urma sa un vrednic moștenitor al său și al întregului neam al Jderilor, pe Ionuț Jder căci, așa cum afirmă Al. Piru, „el întruchipează în individualitatea lui viclenia lui Ulise și vitejia lui Ahile”. (M.P.)

Iuga, v. Miron Iuga



Jder (familia), v. Ilisafra; v. Ionuț; v. Manole Pâr-Negru



### LAPONA ENIGEL

*Riga Crypto și lațona Enigel* de Ion Barbu

V. Riga Crypto

Ladima, v. George Demetru Ladima.

### LICĂ TRUBADURUL

*Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu

Fratele Lenorei Hallipa, Vasile Petrescu, zis Lică Trubadurul, este „oazia neagră” a familiei, pentru că el nu depune nici un efort pentru a-și ascunde firea, nu se dedublează.



Lică este „licheaua simpatică”, înrudindu-se cu Stănică Rațiu (*Enigma Otiliei*, G. Călinescu), era „un plein-airist” năvălit. „De pe cînd era mic fugea de-acasă, îi rămăsese ca tuturor vagabonzilor dragostea de a trăi pe drumuri (...) hai-hui și rentier, deoarece nu se lăsa niciodată fără 5 lei în buzunarul pantalonilor”.

Dintr-o relație de tinerețe cu „buna” Lina s-a născut Sia, fiica lui Lică, se zicea „dintr-o mamă necunoscută”.

Scriitoarea îi întocmește o adevărată fișă fiziologică: „Deși apropiat, nu era prietenos. Era totuși singuratic. Femeile îi erau devotate, dar el nu le lua în serios și nu avea încredere în ele decît pentru treburile femeiești: pentru cîrpit, țesut, spălat, călcat și pentru dădăcit fata. Discret și prudent din fire, avea și un fel de sfială pentru traiul lui mahalagesc”.

Lică era oarecum ambițios și foarte curat, Totdeauna spălat, pomădat, spilkuit, își curăța și moralul de oarecare mici murdării inevitabile. Avea o situație aparte: certat cu familia fiindcă nu învățase carte, avea neamuri pricopsite, de pildă soră-sa Leonora, care, de cînd se măritase cu moșierul Hallipa, îl trata ca pe cîinii bărbatului ei”.

Spirit aventurier, vagabond „inofensiv” cu mîinile veșnic în buzunar, guraliv, sobru și econom cu punga lui, destul de delicat în felul lui, cu un vocabular picant, Lică nu avea principii, avea gusturi” (...) Nimic nu-i plăcea mai mult ca „banul dobîndit lesne și prin șiretlic”. Era „temperat”, nimeni nu-l văzuse beat.

Și el este conturat din mai multe unghiuri de vedere. Mini (personaj-reflector) surprinde notele particulare ale craiului de mahala, amestec de finețe și trivialitate masculină: „Cînd îl vedea, apărînd și dispărînd de după o ușă, la Rimi, îi da o tresărire, ca și cum se strecura acolo un apaș, ce avea în buzunarul vestonului scurt chei pentru orice sertare, dar nu se servea de ele, ci invita gazda să le deschidă singură”. Cînd îl întâlnea neașteptat la colț de stradă „cu silueta zveltă, juvenilă, simpatică și suspectă”, cu „surisul ascuțit și crud, sub mustața mică, cu privirea din coada ochiului”, cam flămînd, strîmătorat, „ascuțindu-și dinții fără să cuteze să muște”, îi părea „un haiduc modern a cărui pădure e orașul”.



După accidentul cu trăsura, Ada gîndește în sinea ei, admirativ: „Cum de o fi avut acel tînăr zvelt atîta forță! Ce ciudat botîșor avea subț urma aceea de mustață neagră (...) Cu ce pumn domolise tînărul acela pe murg! (...) Nu părea om de lume! Și cu ce meșteșug dezmiardase calul! Ce mîna pricepută îi plimbasese pe crupă”.

Ada îi intuiește lichelismul. „Ce canalie! gîndi ea ca un compliment”. Mereu i se părea că e „un tip străin și nostim”.

Pentru Maxențiu, el este „haimanaua de uliță”, iar buna Lina îl numea „băiat bun și drăguț”. Era același care „fluiera demult pe lîngă garduri, care deunăzi fluiera pe Sia sub fereastra Rimilor, care fluiera ușor pe buze în atelierul domnului Paul și între dinți în urechea prințesei Ada”.

Pînă și bătrînul Vardali, aristocrat autentic și fost ministru, un moșulică „galvanizat” de ochii brunetei Ada, spune despre Lică: „Dar e un tînăr „charmant” și „tout à fait du monde”, iar „feminista” Nory îl botează „mierloiu”.

Urcînd pe drumul parvenirii, profitor din fire, angajat de Ada pentru grajdurile sale cu cai de rasă, Lică își revizuieste comportamentul: devine mai circumspect în alegerea prietenilor, își comandă haine cu croială englezească (pe banii Adei), se ferește de cartierele de altădată și de legăturile vechi, o va evita din ce în ce mai mult pe Sia, fiica lui, pentru că „nu e de bun gust, nu se ajustează bine să aibă o fată ca Sia”. Așa încît, de la băiatul „nostim”, umil și obraznic, cu aerul unui „țîngău”, Lică urcă scara parvenirii, devenind „domnul bine ca la cinematograful”, gentelmenul în haine negre, viitor candidat al unei fracțiuni politice conservatoare la deputăția Bihorului. În același proces al parvenirii și snobismului său, și numele său va fi adaptat noii situații sociale, el devenind Basile Petresco. Deplin încrezător în capacitatea sa de seducție (era simpatic și personalului de la grajduri), aspiră, susținut de Ada, spre condiții sociale înalte, cel puțin la nivelul rudelor sale de sînge (Lenora — Elena Drăgănescu). El se simte acum apt pentru o carieră politică. În discuția cu politicianul Vardali, expresia feței sale „vorbește” de la sine: „Gura cu desenul crud îi da o vilvă nouă de senzualitate și totodată era prinsă în gravitatea proiectelor politice”. Lică este, potrivit părerii lui Șerban Cioculescu, „un personaj complex, una din cele mai vii întrupări din romanul românesc.”



La rindul său, Eugen Lovinescu remarcă: „Paginile private la scena din biserică, de la înmormîntarea Siei, sau la evoluția tuberculozei, prințului Maxențiu, tratată proustian, pînă la completa spiritualizare, aparțin literaturii europene, iar figurile ca Lică Trubadurul, Rim, Mika-Le, Sia și chiar gemenii Hallipa se încadrează în starea civilă a vieții”. (M.P.)

### LICĂ SĂMĂDĂUL

*Moara cu noroc* de Ioan Slavici

V. Ghiță

Lipan, v. Gheorghită, v. Nichifor Lipan, v. Victoria Lipan

### LUCEAFĂRUL

— personaj simbol —

*Luceafărul* de Mihai Eminescu

Vladimir Streinu, și nu numai el, considera că între legendele noastre dintre care *Miorița* și *Mănăstirea Curții de Argeș* care „ne recomandă ca popor în fața eternității, legenda *Luceafărului* ocupă un loc particular. Ea nu este o creație populară care să se fi preschimbat cu timpul în sevă a spiritului nostru literar, și să fi hrănit, chiar numai pînă astăzi, foarte variate forme de cultură, așa cum s-a întîmplat cu *Miorița* și *Mănăstirea Curții de Argeș*, ci e creația unui mare poet cunoscut, care prin folosirea materialului poetic respectiv într-un singur sens, prin desăvîrșire și complexitate



proprie, a interzis urmașilor pentru totdeauna reluarea aceluiași motiv"... „*Luceafărul* aparține așadar patrimoniului românesc de legende numai prin Eminescu și fără o contribuție deosebită a geniului popular, reprezentând o formă superioară de cultură, un fel de proprietate spirituală a lui Eminescu".

Dacă prin *Miorița* și *Mănăstirea Argeșului* s-a realizat o înălțare, „acea suprastructură sufletească” creată prin eforturile oamenilor de cultură, *Luceafărul* reprezintă efortul unei originale viziuni care îmbogățește spiritualitatea românească, „rămânând să strălucească peste o întreagă cultură fără a se împrumuta ca motiv fundamental scriitorilor ulteriori”.

Concentrând informațiile referitoare la geneza poemului publicat în aprilie 1883, în Almanahul Societății Academice social-literare *România Jună*, din Viena, menționăm — în spiritul precizărilor lui Perpessicius — că poemul are la origine basmul lui Richard Kunisch *Das Mädchen im goldenen Garten* (*Fata în grădina de aur*), cules cu prilejul călătoriei acestuia prin România, în anul 1861, basm versificat de M. Eminescu — *Fata-n grădina de aur* (1873—1874) de „certă rezonanță populară”.

Cunoscând patru variante între anii 1880—1882, varianta definitivă numără 98 strofe și 392 versuri. Perpessicius atrage atenția și asupra importanței pe care o are însemnarea făcută de poet și identificată pe unul din manuscrisele sale (ms. 2275 B, 56) și care oferă date privind izvorul și concepția poemului: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K(unisch) povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat-o (sic!) este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte, și nume(le) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

Și, mai departe, criticul notează: „Iată, ni se pare, horoscopul, limpede și insistent intuit, de la care nu trebuie să se abată nici o interpretare tematică sau estetică a poemului”.



Kunisch nota în însemnarea premergătoare basmelor culese: „Credința pōpōrană a valahilor populează cer, apă și pămînt cu ființe suprapămîntești. În aer plutesc frumoasele, zinele încîntătoare, care privind tinerii frumoși, se înflăcărează de iubire pămîntească” (după D. Caracostea).

Luceafărul este „un personaj fantastic care sub înfățișarea unui tînăr demonic ca aparență, reprezintă însuși visul erotic al unei tinere și prea frumoase fete de împărat”.

Sintetizînd povestea, Luceafărul se aruncă din cer în mare spre a se naște ca tînăr zeu al apelor, prezentîndu-se pentru prima oară fetei de împărat. Ascultînd tremurător chemarea fetei, aprins mai tare se arunca fulgerător, se cufunda în mare și, din adîncul necunoscut. Un tînăr mîndru crește! „Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestrei / Și ține-n mînă un toiag / Încununat cu trestii”. Tînăr voievod, cu păr de aur moale, „Un vînat giulgiu se-nchee nod / Pe umerele goale.” Portretul se completează: „Iar umbra fetei străvezii / E albă ca de ceară — / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară.”

Luceafărul reprezintă în același timp, mai mult decît visul de dragoste al tinerei fete, este și un „personaj” care are sentimentele proprii, fiind „împins” la această întruchipare pămîntească de o pasiune dincolo de legea firii lui. Născut din împreunarea aerului cu marea, deci din elementaritatea lumii, Luceafărul aparține unei sfere cosmice, care transcende lumea fetei de împărat: „— Din sfera mea venii cu greu / Ca să-ți urmez chemarea, / Iar cerul este tatăl meu / Și muma mea e marea”. Chemînd-o să-l urmeze, Luceafărul îi promite fetei de împărat — care nu este încă numită — s-o facă stăpînă în împărăția tatălui său, peste cerul înstelat, peste palatele de mărgean din fundul oceanelor: „O, vin'! — odorul meu nespus, / Și lumea ța o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fi mireasă”. // Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe, / Și toată lumea-n ocean / De tine o s-asculte”.

Socotindu-l străin la vorbă și la port, lucind fără de viață, antinomia dintre cele două simboluri se accentuează, tranșant, ca într-un cîntec al deznădejdiei: „Străin la vorbă și la port, / Lucești fără de viață / Că eu sînt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-ngheață.”



Deși vie și muritoare, fata, el rece și veșnic, „Domnul Valurilor” va apărea obsedant în somnul tinerei, chemându-l, în ciuda imposibilității nuntirii lor: „— Cobori în jos, luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează!”. Născut din împreunarea Soarelui cu noaptea, altă ipoteză a realității cosmice, Luceafărul re-apare în fața fetei: „În aer rumene văpăi / Se-ntind în lumea-ntreagă, / Și din a haosului văi / Un mîndru chip se-ncheagă; // Pe negre vițele-i de păr / Coroana-i arde pare, / Venea plutind în adevăr / Scăldat în foc de soare. // Din negru giulgiu se desfășor / Marmoreele brațe, / El vine trist și gînditor / Și palid e la față”. Ochii mari, minunați, lucind himeric, exprimă patima fără de saț: „— Din sfera mea venii cu greu / Ca să te-ascult ș-acuma, / Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma; // O vin', odorul meu nespus, / Și lumea ta o lasă; / Eu sunt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fi mireasă.”

Refuzul fetei de a nu putea urma niciodată calea aleasă, în ciuda frumuseții demonice, precizarea tranșantă a Luceafărului dezleagă întreaga semnificație a poemului și îl așează în termenii unor valori antinomice-definitive, ireconciliabile, deși căutarea e reciprocă: „— Dar cum ai vrea să mă cobor? / Au nu-nțelegi tu oare, / Cum că eu sînt nemuritor, / Și tu ești muritoare? // — Nu caut vorbe pe ales, nici știu cum aș începe — / Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe; // Dar dacă vrei cu crezămînt / Să te-ndrăgesc pe tine, / Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine”.

Neînțelegînd vorba și portul Luceafărului, îi cere acestuia să devină muritor, condiționîndu-i iubirea. Iar acesta, pentru „o sărutare” încearcă imposibilul — cerînd dezlegarea din lumea lui fără păcat, „spre a fi iertat de veșnicie”.

Confruntarea lui Hyperion cu Demiurgul, deși nu se vede, numai se aude, este dramatică. Spațiul și timpul n-au măsură: „Căci unde ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște” // Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele — „Luceafărul pîrînd nu fulger neînterupt „El zboară gînd purtat de dor, / Pîn' pierde totul, totul... // Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe, / E un adînc asemenea / Uitării celei oarbe”.

Concentrată în patru strofe, dorința către Demiurg de a deveni muritor „trădează” dramatica tentativă de apro-



piere de pământ și iubirea prin care fata de împărat încearcă să-l atragă în contingent, ceea ce ar echivala cu o adevărată «cădere» a acestei ființe din unitatea originară care și-a uitat adevărata natură. Căci în opera maturității eminesciene, femeia a suferit o modificare tipologică fundamentală, încetind de a mai fi «floare albastră», zână, crăiasă din povești care îl înalță pe erou într-o lume celestă (după cum femeia «suflet frumos» îl înalță pe Faust a lui Goethe în țării) și devenind o Dalila care-l ispitește înspre contingent" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, M. Eminescu, *Viață. Operă. Cultură*). Călătoria Luceafărului spre centrul universului este oarecum asemănătoare cu viziunea lui Eminescu din *Scrisoarea I*. Aripile icarice, lumina fantastică, corpurile cerești mișcătoare dau tabloului solemnitate, grandoare, unicitate.

El cere demiurgului dezlegare „de greul negrei veșnicii”, o altă soartă, să devină muritor: „Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...”

Părintele lumii îl numește *Hyperion*, nume ascuns „care-i desemnează esența”, reamintindu-i descendența celestă, natura superioară. De aceeași esență cu el, Demiurgul atrage atenția lui Hyperion asupra deosebirii dintre el și cea pe care o iubește: „Tu vrei un om să te socoți, / Cu ei să te asemeni? / Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni. // Ei numai doar durează-n vînt / Deșerte idealuri — / Cînd valuri află un mormînt, / Răsar în urmă valuri; // Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte, / Noi nu avem nici timp, nici loc, / Și nu cunoaștem moarte”. Dialogul încifrat al celor doi este încărcat de semnificații filozofice — timp, spațiu, absolut, condiția omului etc. Amintindu-i lui Hyperion condiția lui de participant la actul de creație a Demiurgului, se realizează de fapt un fel de reinițiere a lui Hyperion „în adevărurile fundamentale pe care le uitase”: „Iar tu, Hyperion, rămii / Oriunde ai apune... / Cere-mi cuvîntul meu dintii — / Să-ți dau înțelepciune?” Urmează apoi o enumerare care marchează într-o gradație superioară ipostaza divină: „Vrei să dau glas acelei guri, / Ca după ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare? // Vrei poate-n faptă să arăți / Dreptate și tărie? / Ți-aș da pămîntul în bucăți / Să-l faci împărăție. // Îți dau catarg



lingă catarg, / Oștiri spre a străbate / Pământu-n lung și  
marea-n larg, / Dar moartea nu se poate..."

*Demiurgul*, folosind argumentul hotărâtor pentru a zdruncina dorința Luceafărului de a deveni muritor, arată spre pământul rătăcitor perechea de îndrăgostiți. Cătălina — prea frumoasa fată de împărat — și Cătălin — pajul îndrăzneț de la curte, isteț și priceput în jocul dragostei omenești și care înseamnă un sentiment de consolare pentru pornirile fetei spre ființa trecătoare. „Iubirea lor este deplină, și armonioasă” (Vladimir Streinu): „Ea-l asculta pe copilăș / Uimită și distrată, / Și rușinos și drăgălaș, / Mai nu vrea, mai se lasă, // Și zice-n cet: — Încă de mic / Te cunoșteam pe tine, / Și guraliv și de nimic, / Te-ai potrivi cu mine...” Fixează contingentul, portrete memorabile, prin gestică și gânduri: „— Tu ești copilă, asta e... / Hai ș-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume, // Căci, amîndoi vom fi cuminți, / Vom fi voioși și teferi, / Vei pierde dorul de părinți / Și visul de luceferi”. Întrebarea tranșantă, lecția dată de Demiurg este tulburătoare: „Și pentru cine vrei să mori? / Întoarce-te, te-ndreaptă / Spre-acel pământ rătăcitor / Și vezi ce te așteaptă.

Mai palid în strălucirea sa, văzînd și auzînd vorbele îndrăgostiților într-un tablou plin de imagini vizuale, auditive, olfactive, într-o identificare totală: „Căci ești iubirea mea dentii / Și visul meu din urmă”, rostește Cătălin. Armonia și împlinirea în dragoste sînt relevante și prin cadrul naturii, prin gingășie, sublim: „Miroase florile argintii / Și cad, o dulce ploaie, / Pe creștele-a doi copii / Cu plete lungi bălaie.”

Chemarea Cătălinei, îmbătăta de amor, se transformă într-o chemare de ocrotire a norocului: „— Cobori în jos, luceafăr blind, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n codru și în gînd, / Norocu-mi luminează!”. (Simbolul stelei norocului, al vieții — v. și *Miorița*).

Luceafărul înțelegînd însă opoziția ireductibilă dintre cele două lumi „renunță la iubire și se întoarce la solitaria, netulburata, stelara liniște a lumii dintii”. Lucru deosebit de original în universul motivelor romantice, „lecția de cunoaștere, reinițierea îl oprește pe Hyperion-Luceafăr (Lucifer) de la cădere” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).



„El tremură ca alte dăți / În codrii și pe dealuri, / Călăuzind singurătăți / De mișcătoare valuri; // Dar nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul: / — Ce-ți pasă ție chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul? // Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece”.

Vladimir Streinu sintetizează: „este fantastică, supranaturală și inexplicabilă ca orice basm în cadrul ei și în devenirile Luceafărului; este tulburătoare, demonică și filosofică prin înfățișările pe care le ia Luceafărul; este internă, familiară și chiar șagalnică în scenele de hîrjoană amoroasă dintre paj și fata de împărat; este solemnă, gravă și transcendentă în propunerile de nuntire făcute de Luceafăr fetei de împărat, în calea urmată pînă la părintele ceresc, în convorbirea dintre Luceafăr și părintele său ca și în strofele finale de mîndră așteptare a unui destin nefericit. Complexitatea muzicală a tonurilor ca și aceea a atitudinilor sufletești corespunzătoare constituie aspectul cel mai încîntător al acestei legende. Luceafărul lui Eminescu reprezintă mai pe scurt o dramă a antinomiilor, fiind motivul fundamental ce se regăsește în întreaga inspirație a poetului”. (M. Eminescu, *Legenda Luceafărului*).

D. Popovici, preocupat de titanismul eminescian, fixa, în activitatea sa de la catedra clujană, elementele de originalitate ale lui M. Eminescu, raportate la capodopera sa *Luceafărul*: „Se știe că tema pe care poetul o tratează în *Luceafărul*, fusese tratată de el mai înainte în poema *Fata din grădina de aur*. Personajul care corespunde aici lui Hyperion era Zmeul: un zmeu idealizat însă, înzestrat cu spirit contemplativ, care va ușura mai tîrziu evoluția lui. Oricît ar fi fost de idealizat, poetul nu-l poate sustrage totuși pe de-a-ntregul din seria divinităților pămîntului, a divinităților în rîndul cărora el este văzut de mentalitatea poporului: numai în felul acesta se poate explica refuzul lui Dumnezeu de a vedea într-însul o creatură a sa. Pentru ca zmeul să devină Hyperion, tema trebuia să sufere unele proiecții ale lumii mitologice: Hyperion însuși este, în mitologia grecească, un titan. Un titan este el și în poezia lui Eminescu, dar titanismul său nu se întemeiază pe această ascendență mitologică ci pe structura lui spirituală. Un titan este el prin amplexarea sentimentelor pe de o parte, prin năzuința



de a depăși ordinea divină în care este încătușat și de a postula umanul, pe de altă parte. Și în corelație cu aceste trăsături, spațiul și timpul respectiv al poeziei sînt ele însele colorate titanian. Dar Hyperion se construiește pe meridiane particulare: Dacă el vrea să înfrîngă ordinea divină, așa cum voia și Satan, calea pe care o alege nu este aceea a răscăleii. Identitatea scopului nu aduce cu sine identitatea mijloacelor de luptă. Faptul se explică prin concepția la care poetul ajunsese la acea dată, prin influența puternică a lui Schopenhauer, grație căreia Hyperion sporea notele contemplative cu care fusese înzestrat și zmeul ce-l precedase. El va evita așadar supremul gest titanian: revolta. Ajuns să înțeleagă micimea vieții către care năzuia, Luceafărul adoptă în finalul poemei atitudinea propice geniului schopenhauerean: izolarea, singurătatea. Hyperion este așadar un personaj complex, în a cărui fire sînt concentrate trăsături proprii titanului și geniului (s.n.). (*Poezia lui M. Eminescu*, Editura Tineretului, 1969).

Astfel, în ceea ce privește drama lui Hyperion se poate constata imposibilitatea depășirii limitei care separă umanul de divin, în orice sens, astfel că nu poate înfrînge destinul și nu se poate umaniza: D. Popovici mergînd mai departe în analiza sa despre titanismul lui Hyperion precizează: „Dar prin atmosfera lirică în care evoluează și prin renunțarea finală, el se depărtează de tema titaniană în formele ei consacrate și se apropie de celălalt mare adept al filozofiei renunțării din poezia românească, de ciobanul Mioriței”.

Constantin Noica vorbind despre *Luceafărul și modelul ființei* face o interesantă paralelă între poemul eminescian și basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*: „Două creații, *Luceafărul* lui Eminescu și apoi basmul popular, *Tinerețe fără bătrînețe*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schițat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al ființei. În fapt, cum se va vedea, în cele două creații mai mult decît o ilustrare a modelului, este o adîncire și reliefare a lui, cu *Luceafărul* învederîndu-i-se înțelesurile prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire”.

Iată cum fixează C. Noica simbolurile poemului: „Ce este Hyperion? Este hyper-ion, pe deasupra mergătorul; cel ce nu este fixat într-o condiție individuală, ca noi toți, ci care trece peste destinele noastre — cum trec sensurile



mari ale istoriei și omului — cu natura sa generală. Este așadar o natură generală, dar un suflet ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalți aștri, ci rătăcește ca o planetă (= stea rătăcitoare) în pura lui desprindere de orice. Basmul spune că îi e dată, o clipă, dorința de a se prinde în ceva; și tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființa aievea”.

„Ceea ce este izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi senină, și va rămîne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa cum stă în candoarea ei umană să privească, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului. (...) Dar ce este încă mai cuceritor, și ce nu înțelege exasperatul Luceafăr — Faust, este că fata, căreia iubitul. « Abia un braț pe gît i-a pus / Și l-a prins în brațe... », fata aceasta din lut și spumă, îmbătată de noapte, de tinerețe și iubire, dintr-o dată, la vederea Luceafărului, se regăsește în noblețea ei umană, și exclamă în brațele iubitului ei chiar: « — Cobori în jos, luceafăr blind... » Așadar iubirea ei pămîntească nu mai înseamnă nimic; făptura individuală vrea iubirea cealaltă”. „Deschiderii acesteia, atît de curate în întinderea ei, chiar, Luceafărul îi răspunde cu orbirea din el pe care nu i-o risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui. Și el exclamă: « — Ce-ți pasă ție chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul? » Dar tocmai asta îi ceruse fata, să-i lumineze norocul, contingența și să-i spună dacă el este cu adevărat mirele așteptat, ori altul; să-i spună care este sensul ei de iubire necesar. Căci nu te poți gîndi cînd Luceafărul declară: « eu ori altul » cum, că vrea să spună: « eu ori Cătălin ». Pentru că, notează mai departe Noica: „Este absurd să crezi că el ar putea să se pună în cumpănă cu un nechemat de jos, pe care de-altfel fata îl și pierduse în puținătatea lui, sub șirul lung de tei. « Eu ori altul » nu poate fi decît: o natură generală ori alta, un sens ori altul, o lege ori alta. Lumea necesității și lumea contingenței, nu s-au întilnit. Dar s-au căutat. Și dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi « nemuritor și rece », lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-și ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strîmt, în care doar norocul o petrece”.



După Noica trecerea geniului prin lume, ca și trecerea lui Hyperion, pe deasupra mergătorul, lasă în urmă o dîră de lumină și un zvon al ordinei: „Trecerea lui Eminescu prin lumea noastră, ce extraordinară ordine nu a adus ea, cîtă ființă n-a instituit, cu toată nefericirea și dezordinea din el! Dacă astăzi ființa românească ține, este într-o măsură poate încă nedeplin lămurită, dar sigură, pentru că a trecut un Eminescu prin lumea ei (...) Firește, Cătălin, sumar cum este, rămîne senin pentru că nu știe. Dar, fata știe, și este senină încă. Luceafărul este nefericit, dar pe ea nu a făcut-o nefericită, cum crede Eminescu despre geniu. Fără să vrea, poate, el a creat în fata de aici un splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar și detașată. Ea nu stă sub judecata și prejudecata societății, ca Gretchen, care întreabă pe Faust dacă crede în Dumnezeu, gîndindu-se la Dumnezeuul cununii lor. Este o Gretchen fără crisparea acesteia, o natură liberă de orice strînsoare, dintr-o dată deasupra erosului, pe care nu-l cunoaște, dar nici nu-l refuză. Dacă ar fi avut un copil, ca Gretchen, nu l-ar fi aruncat în fîntînă. Ea greșește, dar aspiră mai departe. Și așteaptă în continuare, ca tot ce este individual, să se ivească mirele fie și nemuritor — dar nu rece” (*Introducere în miracolul eminescian*).

Tudor Arghezi, vorbind despre Eminescu și mai ales despre sentimentul dragostei, se referă desigur și la *Luceafărul*: „Decepția îi dă lui Eminescu înălțimea care-i lipsește din dragoste și lumina tîrzie și dureroasă, rămasă ca o chi-ciură pe plopul lui, după ce dragostea s-a stins, compensează deficiența. De fapt, poezia caracteristică și mare a lui Eminescu se ridică din mîhnire. Speranță, credință, mîngîiere, nimic nu se găsește la Eminescu. Locul de încolțire e dezamăgirea. Accentele sînt profunde. Dezamăgirea a dat limbii românești o capodoperă de amărăciune glacială, care se cheamă *Luceafărul*”.

Se reține complexitatea poemului prin multiplele interpretări — poem fantastic, de iubire, alegorie pe tema omului de geniu — simbolurile avînd un rol deosebit, în interferența celor trei genuri literare — epic, dramatic și liric — gen preponderent. Romantic prin temă, abordare, simboluri, poem estetic prin excelență, după aprecierea lui G. Călinescu „imaginile sînt ideile însăși ale poemului”



poemul reprezintă „o partitură imensă în care vibrațiile puternice ale notelor apropiate de noi sînt acoperite și îndulcite de sunete stinse, venite din depărtări (...) pulsațiile lirice, ale interiorului sînt temperate de formele obiective ale narațiunii epice” (D. Popovici).

Clădit pe ideea de antiteză spirituală, două imagini domină poemul — categoria de timp și categoria de spațiu — simbolizate de imaginea mării nesfîrșite și „a luminii astrale”. Privirea fetei de împărat către astrul ceresc se face dintr-un colț al iatacului, de lîngă fereastră, sugerînd condiția ei pămîntească. Sentimentul de dragoste față de Luceafăr așează fata de împărat în rîndul ființelor complexe, dornice de eternitate.

Structura poemului în cele patru tablouri aflate în antiteză, în care interferarea și pendularea planurilor dintre terestru — cosmic, uman — fantastic este perfect sesizabilă, aduce cu sine specificul de elemente interesante și utile în explicarea simbolurilor. Astfel, în primul tablou comunicarea celor doi — Luceafărul și fata de împărat se face în vis, povestea fantastică de iubire petrecîndu-se atît terestru cît și cosmic, apropie planurile celor două ființe. Întruchipat din cer și mare — simboluri ale timpului și spațiului infinit, din soare și noapte — simboluri ale scurgerii timpului etern, chipul lui se naște din „rumene văpăi” conjurat de „flăcări de soare”.

Ștefan Munteanu în *Luceafărul (considerații asupra artei literare)* notează că „desemnarea noțiunii de „lumină orbitoare” și nepămîntească — atribute ale geniului — apare repetată de peste 25 de ori în dialogul dintre fata de împărat și Luceafăr”. Astfel, actul ceresc: „răsare și străluce”, „s-a-prinde”, urmărește fata de împărat — cu recile-i scînteii, „tremură-n oglindă” și „se revarsă luminos, pe față și pe ochi în somnul ei”; „alunecă pe-o rază”, „viața-mi luminează” etc. În tabloul al doilea, tabloul începutului de idei, cadrul este numai terestru iar atmosfera este familiară, intimă, cu gesturi și vorbire automatică. Astfel, părăsind tonul solemn de adresare către Luceafăr, Cătălina, numită acum, modifică semnificațiile dialogului din primul tablou: „— Da' ce vrei, mări Cătălin? / Ia du-t' de-ți vezi de treabă // Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri, / Dă-mi pace, fugi departe — „cuvintele ei semnificînd iubirea pămîntească, ca și ipostaza ei.



Cătălin se autocaracterizează în scena inițierii Cătălinei în tainele amorului, confirmându-și proveniența: „Cînd ți-ai întinde brațul stîng / Să mă cuprinzi cu brațul; / Și ochii tăi nemișcători / Sub ochii mei rămîie... / De te înalț de subsuori / Te-nalță din călcîie; // Cînd fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu fața, / Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața...”

În antiteză cu Luceafărul care-i promite eternitate, „copilașul”, în fața căruia uimită și drăgălaș și rușinos se pleacă totuși, fiindcă de mic îl cunoaște „Și guraliv și de nimic, / Te-ai potrivi cu mine...”, îi propune să fugă în lume: „Hai ș-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume”.

În *tabloul al treilea*, spațiul este cosmic, călătoria interplanetară a Luceafărului, călătorie în care se fixează descendența sa și în care dialogul este presupus, replicile se aud; atmosfera este rece, glacială iar limbajul este sentențios, avînd valori gnomice.

Tabloul călătoriei Luceafărului este considerat o descriere unică în literatura universală „o pagină de cosmogonie, în care abstracțiile sînt concretizate prin mijloacele metaforice ale unui limbaj apt să le facă perceptibile și reprezentabile”: „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele... // Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște...” Astfel, în acest tablou, Luceafărul se proiectează ca un uriaș ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătînd ca un fulger printre luminile stelelor își definește natura, fiind mai presus de spațiu și timp, mai presus de moarte. Prin sentința Demiurgului, legile divinității sînt acceptate de Hyperion (fără ca acesta să-l vadă ca și în cazul lui Prometeu pe Zeus), amintindu-i-se însă: „Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni... // Cînd valuri află un mormînt, / Răsar în urmă valuri... // Din sinul vecinului ieri / Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare... // Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște”. Nici Hyperion, ca și Cătălina, nu poate renunța la destinul său, neputîndu-se sustrage condiției sale pentru a intra în contingent. Demiurgul prin cuvintele rostite — de o cutremurătoare implacabilitate — rămîne în rotirea veșnică „pe orbitele prescrise ale lumilor” neputînd să dezlege pe



Hyperion căci: „moartea nu se poate...” *” În tabloul al patrulea, este evocată povestea de dragoste, de fericire a împlinirii prin iubire, cele două lumi diferențiindu-se și mai bine. Cadrul este terestru și cosmic, dialogul dintre Cătălina și Luceafăr nemaifiind posibil, nu se aud replicile Cătălinei. Peisajul este umanizat, specific eminescian, scenele de iubire se petrec departe de lume, sub crengile de tei înflorite, în singurătate și liniște, în pacea cadrului, cind lumina răsare din ape (asemenea în *Sara pe deal, Dorința, Lacul* etc.). Astfel, deznodământul din antiteză care definește conflictul aduce în planul final un Hyperion care-și răsfringe lumina peste întinderile pământului și singurătății mării: „El tremură ca alte dăți / În codri și pe dealuri, / Călăuzind singurătăți / De mișcătoare valuri...” Cătălina rămâne așa cum s-a afirmat mai sus sub rugămintea binecuvântării norocului și a ocrotirii iubirii — totul răsunind „ca un cîntec al iubirii împlinite într-un univers care nu-i stă împotrivă și în limitele căruia nu-și pot avea loc dramele idealurilor mai presus de fire” (Ștefan Munteanu). Tudor Vianu vorbind despre gesturile tipice în poezia lui Eminescu, releva „semnificația înălțării privirii către cer — ca o aspirație către eternitate, iar în genele plecate ale Cătălinei un semn al purității feciorelnice, al inocenței și purității, al candoarei, grației și sficiunii și frumuseței sufletești, față de dulcele domn „față de care: „Și tainic genele le plec, / Căci mi le împlie plinsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul”.*

Totodată, în Luceafărul, „coborîrea privirilor înecate de plîns este semnul neputinței conștiente de sine dureroase și resemnate, care se opune gestului contemplării înălțimilor unde veghează rece icoana nenuririi strălucitoare, menită să rămînă mereu îndepărtată” (Ștefan Munteanu).

Poemul *Luceafărul* sintetizează motivul iubirii care eternizează „iubirea neînțeleasă”, imposibila reținere de către femeie a sensului adînc al arderii poetice (asemenea în *Pe lingă plopii fără soț*: „Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins. // Ai trăit în veci de veci / Și rînduri de vieți, / Cu ale tale brațe reci / Înmărmureai marea”.

Menționînd și unele particularități stilistice care relevă ideea de perfecțiune a operei și fără de care nu se pot fixa trăsăturile de care s-a vorbit mai sus, realizăm de fapt o largă



posibilitate de interpretare a poemului. Se rețin astfel:

1) *Limpezimea clasică* — „scuturarea fodoabelor” — cum spune Tudor Vianu; superlativul popular „o prea frumoasă fată” este ilustrativ, poetul eliminând în cursul elaborărilor sale metafore cum sînt: dalie de fată, graure de fată, pasăre de fată, giuvaer de fată etc. Au fost înregistrate 89 de adjective, cu 125 de întrebuintări; cele mai des folosite fiind: mîndru, frumos, mare, negru, blînd, dulce, viu — majoritatea de origine latină. Unele adjective sînt formate cu prefixul *ne* — nemuritor, negrăit, nemișcător necunoscut, nemărginit etc. 2) *Valoarea gnomică*, exprimarea fiind aforistică, sentențioasă, conținînd maxime, adresarea Demiurgului din tabloul trei și finalul poemului, mai ales — apropiînd poemul de poezia *Glossa*. 3) *Puritatea limbajului* este asigurată de prezența termenilor latini, ceea ce conferă accesibilitate, muzicalitate. Astfel, din 1908 cuvinte folosite de poet în poem 1688 cuvinte sînt de origine latină. Se folosesc și unele neologisme (destul de puține): haos, sferă, himeric, demon. 4) *Muzicalitatea poemului*, realizată prin efectele eufonice (a vocalelor: mai ales — o, a = solemnitate — temeri înalte; i, î — familiaritate — tonuri coborîtoare) prin aliterație — repetarea unor scene, precum și prin schema prozodică — ritmul iambic, alternanțe rimelor feminine cu cele masculine.

Sintetizînd izvoarele de inspirație prin: basmul *Fata în grădina de aur*, mitul zburătorului, miturile indice, grecești, filozofia germană, mai ales cea a lui Arthur Schopenhauer și izvorul biografic — „se regăsesc completîndu-se și susținîndu-se ca-ntr-un fluviu care-și adună toate apele înainte de vărsarea sa în „marea cea mare”.

Liric prin intensitatea emoției, dramatic prin organizarea sa și epic prin desfășurarea imaginilor, poemul lui Eminescu exprimă întreaga concepție poetică în vastele reprezentări ale abstracțiunilor, din care nu lipsesc astrele cerești; marea, valurile, speculația teoretică. „Limbajul personajelor, alcătuit din substanța veche și populară a limbii, se adaptează momentelor lirice, le definește și le diferențiază: decorul devine elementul intern, inseparabil al acestor momente, mijlocul prin care se descoperă sensurile lor adînci. În structura muzicală, simfonică a poemului se varsă în adevăr și se adună apele întregii creații eminesciene: setea de puritate și fericire



din elegii, lumea de vrajă a basmelor din *Călin* și privirea scrutătoare și amară din *Scrisoarea I* și din *Glossă*.

„Poem al dorului” cum îl caracterizează Tudor Vianu, *Luceafărul* este un poem al luminii reci și nemuritoare, al fericirii neîngrădite, al însingurării romantice, răzvrătite și mîndre (Ștefan Munteanu).

G. Călinescu, afirmă în *sa Istorie a literaturii române* că *Luceafărul* este un „poem fundamental, de o construcție muzicală perfectă”. „Astrul e geniul solitar, Cătălin și Cătălina sînt umanitatea efemeră. Tehnica e liturgică. Tema e dezvoltată și analizată, repetată și comentată, reluată din nou pînă la completa istovire, iar replicile *Luceafărului* sînt formulistice, fiindcă el, neavînd suflet empiric, nu poate găsi relații și expresii noi. (...)Unitatea complicatei țevării se înfăptuește acustic. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord cu flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral: „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece”. (C.E.)



## MAHOMED

*Răceala de Marin Sorescu*

V. Vlad Tepeș

## MĂICUȚA BĂTRÎNĂ

*Miorița — baladă*

V. Ciobănașul

## MANOLE

— personaj mitic —

*Monastirea Argeșului — baladă*

Considerat între miturile fundamentale ale literaturii române, „Meșterul Manole — după afirmația lui G. Călinescu — (povestea zidarului de mănăstire care își zidește soția ca să oprească surparea clădirii) e mitul estetic, indicînd concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței”.

Dacă *Miorița* a luat naștere în lumea oierilor români, pe o temă strîns legată de teritoriul românesc, neavînd cores-



pondențe la alte popoare, balada *Meșterul Manole*, în schimb, circula și la popoarele balcanice. Ideea jertfei este însă mult mai larg răspândită.

Mulți specialiști români și străini au studiat balada încercînd să determine locul primordial de apariție (nordul sau sudul Dunării), precum și problema variantei superioare din punct de vedere artistic.

Se presupune că balada a luat naștere în sudul Dunării, fiind răspîndită la populația aromână din Macedonia. Numele eroului se schimbă în diferite variante: Manole, Manoli, Mitar, Goico etc. Motivul de bază este sacrificarea soției unuia dintre meșteri sau — mai rar — în unele variante apare și motivul sacrificării copiilor gemeni — în scopul întăririi zidurilor care mereu se prăbușesc. Și clădirea este în diferite variante alta: la macedoneni, greci și albanezi — un pod (uneori la albanezi apare și un turn), la cele sîrbești și bulgărești — o cetate, iar la variantele românești, în cele mai dese cazuri — Mănăstirea Argeșului.

Varianta lui V. Alecsandri, la care ne referim, conține opt motive, dezvoltate relativ egal.

Astfel, prima parte a baladei debutează cu *motivul zidului părăsit*, și care are în baladă rol de *expoziție*. Meșterii, împreună cu Vodă, caută „Un zid părăsit / Și neisprăvit”. Se sugerează aici ideea succesiunii generațiilor, în vocația lor constructivă.

Vasile Alecsandri fixează în timp și spațiu geneza edificiului de la Argeș: „După cronicile Țării Românești, Radu Negru Voevod, domnea dincolo de Carpați, pre Almaș și pre Făgăraș, ridicatu-s-au de acolo, cu toată casa lui și mult norod, și pogoîndu-se pe apa Dîmboviței început-au a face țară nouă. Întîi a făcut orașul Cîmpulung unde a ridicat o biserică naltă și frumoasă. Apoi a descălecat pe Argeș unde și-a pus scaunul Domniei zidînd curți de piatră și case domnești, și o biserică mare și mîndru lucrată”. Și, nota poetul în explicațiile date la baladă, din culegerea de *Poezii populare ale românilor* (1852): „În *Revista Românul* publicată la București se găsește descrierea acestei biserici împreună cu stampe litografiate, ce reprezintă frumusețea arhitecturii sale”. Lucian Blaga vorbește în drama *Meșterul Manole* de un timp mitic românesc. Unicitatea edificiului este sugerată încă din această parte a baladei: „Aici să-mi durați



Manastire naltă / Cum n-a mai fost altă,... // Iar de nu,  
apoi / V-oi zidi pe voi, / V-oi zidi de vii / Chiar din temelii!"

Partea a doua a baladei semnifică *motivul surpării zidurilor*, avînd rolul și de *intrigă*. Accentul cade, în variantele românești ale baladei, pe conflictul psihologic, relevîndu-se semnificația jertfei, jertfa iubirii ca sacrificiu suprem, susținut și de motivul visului. Jurămîntul jertfirii primei venite în zori de zi — soțioară sau surioară — marchează un alt moment al conflictului încărcat de dramatism.

Poetul V. Alecsandri menționează în notele sale referitoare la baladă: „Superstițiile poporului în privința zidurilor sînt multe. Așa, el crede că o zidire nu poate avea trîinicie dacă nu se îndeplinesc oarecare date mistice, precum de pildă îngroparea umbrei unui om în temelie. Pietrarii au obiceiul a fura umbra cuiva adică a-i lua măsura umbrei cu o trestie și a zidi apoi acea trestie în talpa zidirii. Omul cu umbra furată moare pînă în 40 de zile și devine stafie nevăzută și geniul întăritor al casei. Fiind însă că acest obicei a produs adeseori nenorociri, sperînd mintea celor cu umbrele furate, și aducîndu-i astfel la boale grele, zidarii au fost siliți a-și schimba datina. Cînd dar este a se ridica vreo casă nouă, pînă a nu se așeza cea întîi piatră a temeliei, se face agiazmă cu care se stropesc șanțurile. Apoi se taie doi miei de se face masă mare pentru zidari, cari, după ce ospătează și închină în sănătatea stăpînului casei și întru tîria zidurilor, îngroapă cruciș capetele mieilor în două colțuri ale casei, iar în celelalte două unghiuri, ei zidesc două oale roșii pline cu apă neîncepută. Iar după ce lucrul se sfîrșește, românii nu se mută în casă pînă ce mai întîi nu aduc înlăuntru icoanele, zahăr, pîine și sare; și după mutare ei dau masă mare de bună locuință”.

În partea a treia a baladei este relevat *motivul femeii destinate zidirii*, motiv care ilustrează marea înțelepciune a umanității că numai glasul iubirii este ceea ce susține armonia, echilibrul, înalță omul și-l duce mai departe. Zbuciumul lui Manole devine un strigăt sfîșietor: „Cînd el o zărea / Inima-i sărea, / În genunchi cădea / Și plîngînd zicea: / „Dă Doamne pe lume / O ploaie cu spume... /”, ploaie care însă nu apare în cale mîndrei. „Suflă Doamne, — un vînt, / Suflă-l pe pămînt / ... / Munții să răstoarne, / Mîndra să-mi întoarne...” Nimic din vitregiile naturii nu poate opri dru-



mul Anei, drum de dragoste și viață: „Ea mereu venea. / Pe drum șovăia / Și s-apropia, / Și amar de ea, / Iată c-ajungea!” Se remarcă simplitatea procedeeleor stilistice: hiperbola, enumerația, personificarea, inegalabile metafore și comparați — imaginile vizuale, auditive, motrice dominând tabloul. Viziunea sugerată este apocaliptică — paltinii „se îndoiau”, brazii „se despoiau”, munții „se răsturnau”, norii „se adunau”, ploaia „spumega”.

*Motivul zidirii treptate*, cuprins în partea a patra, marchează *punctul culminant* al baladei. Manole clădește din iubire și prin iubire. Ana, spune V. Alecsandri „este menită a-și pierde viața pentru mîntuirea zidirii și a se face stafia bisericii: „Turbînd”, Manea „Mîndra-și sărută, / În brațe-o lua, / Pe schele-o urca, / Pe zid o pune / Și, glumind, zicea: / „Stăi, mîndruța mea, / Nu te spăria, că vrem să glumim / Și să te zidim!”

Manea, oftînd s-a apucat de zidit și, odată cu aceasta — de împlinit visul. Strigătul Anei este răscolitor, prin el însă piatra inertă va prinde viață și va străluci peste vremuri. Cele trei chemări ale Anei marchează intensitatea sentimentelor de dragoste, zbuciumul și durerea pentru copilăș și ea. În antitează, Manole lucra în turbare, zidul se ridica, Ana nu se mai vedea decît se auzea: „Din zid că zicea: „Manoli, Manole! / Zidul rău mă strînge, / Viața mi se stinge!” Plînsul zidurilor este un sfîșietor cîntec de slavă și iubire, este împlinirea superioară prin Ana, prin marea dragoste a ei. Zidirea treptată, folosirea diminutivelor, repetarea unor cuvinte, a unor versuri crează o atmosferă tensionată și plină de tragism. Manole a pus în opera sa întreaga iubire și odată cu ea întreaga sa viață.

Partea a cincea marchează *motivul confruntării meșterilor cu Negru Vodă*, balada avînd o simetrie, motivul amintind de începutul baladei: „Pe Argeș în gios, / Pe un mal frumos” Negru Vodă vine acum, să se închine „La cea monastire”, clădită pe zidul părăsit și neisprăvit: „La loc de grindîș, / La verde-aluniș...” Așadar, locul arătat de „mîndru ciobănaș” „din fluier doinaș” sugerează și el cîntecul durerii, așa cum afirmă și V. Alecsandri: „Toți păstorii români poartă la brîu un fluier mic ce se numește fluier ciobănesc, și sună din el deosebite arii, unele vesele, iar cele mai multe melancolice și foarte expresive. Un călător străin, muzicant



de mare talent, zice că adeseori, cînd cineva umblă în munții Țărilor Române, el aude în depărtare un fluier păstoresc ce sună cu dulceață un cîntec de dor. Atunci el se oprește fără voie, dominat de un farmec necunoscut, pentru ca să asculte mult timp aceste suspinuri ale muntelui”.

Și din acest punct de vedere se poate vorbi de o simetrie perfectă între sunetele fluierașului, duioase, din suflet aduse, și strigătul sîșietor al Anei, ce se împletesc într-o armonie a frumosului, a speranței, a certitudinii că în creație sacrificiul suprem este inerent.

Motivul confruntării are rol de a potența deznodămîntul tragic, identificat începînd cu acest motiv și continuînd cu motivul lui Icar\*, motiv care simbolizează intrarea în eternitate nu numai a meșterilor constructori ci, îndeosebi a lui Manole și a Anei. „El și-a dăruit vloga vieții sale, prin urmare traiul lui individual nu mai are rost. Prin moartea lui Manole autenticitatea iubirii și creației sale își primește consacrarea definitivă fiindcă în domeniul marilor aspirații moartea nu este nimicire, ci o consfințire. Prin moartea sa tragică Manole își continuă idealul pentru care a trăit”. (Liviu Rusu). Manole, care reprezintă și drama artistului, nu simbolizează însă numai un destin individual, el este și exponentul unei viziuni istorice, relevînd năzuințe ale colectivității umane. Prin situațiile în care este pus Manole, prin suferințele sale, poetul popular simbolizează de fapt destinul omului, al omenirii care vrea să depășească, să urce înălțimile existenței sale dincolo de veacuri și de viața efemeră.

În Manole totul arde „totul e jăratec, inger și demon își dau mîna ca să săvîrșească aventura spre înalt. Aventura lui este cu atît mai frumoasă, cu cît se confirmă că marele edificiu al lumii — simbolizat și de minunea de la Argeș — se clădește numai prin cîntec și cutremur, prin dragoste și durere, prin rugăciune și blestem. Descifrăm aici condiția umană în limitele și nelimitele omului spre bine, frumos,

---

\* Icar, personaj din mitologia greacă. Potrivit legendei, Icar a fost închis odată cu tatăl său, Dedal, în Labirint, din porunca regelui Minos. Amîndoi au reușit să fugă cu ajutorul unor aripi făcute din pene lipite cu ceară. Fără a ține seamă de avertismentul lui Dedal, Icar s-a apropiat prea mult de soare, ceara aripilor s-a topit și el s-a prăbușit într-o regiune a Mării Egee — denumită în antichitate Marea Icariană.



echilibru, esențe. Limitele: omul-chin, instrument în mina destinului lumii; nelimitele: omul-avînt, prin care se realizează destinul lumii. Zbuciumul lui Manole nu este altceva decît ritmul esențelor care tinde să irumpă în lumea individuală, în lumea spațiului și timpului" (Liviu Rusu). Manole, clădind pe jertfă a și dat suprema jertfă, care este moartea, moarte care însă susține iubirea, fiindcă „glasul iubirii este ceea ce susține lumea, o înalță și o duce înainte" (Liviu Rusu).

*Motivul fîntinii* încheie deznodămîntul, marcînd simbolul creației eterne. După ce s-a sacrificat și pe sine, ideea creației eterne care să înfrunte timpul implicînd în conștiința populară nevoia jertfei totale, moartea este transformată în nemurire prin edificiu și prin fîntînă: „O fîntînă lină, / Cu apă puțină, / Cu apă sarată / Cu lacrimi udată!" Ana va trăi în zid iar Manole: „Cum o auzea, (...) ochii-i se-nvîrtea, / Și de pe grindis, / De pe acoperiș / Mort bietul cădea!"

Comuniunea soților este atît de puternică încît cîntecul Anei se sfîrșește pentru Manole, atunci cînd se aruncă în văzduh.

Manole devenit fîntînă, după ce a clădit, se conturează nu numai ca personalitate autentică de excepție, între meșteri, ci și ca om superior, lucrînd interiorizat, devotat, curajos, demn. Ana, întruchipînd idealul de frumusețe fizică și morală, superioară prin sentimentul dăruirii, prin faptul că era purtătoare de viață: „Copilașu-mi frînge, / Viața mi se stinge!" — versuri ce devin laitmotivele ultimelor două părți. Se realizează astfel cîntecul de viață și de moarte al unei opere dinamice nelimitate în timp, uimitoare prin valorile estetice ale supremei creații universale, și în perfectă armonie cu cosmosul. După Mircea Eliade „Moartea din *Miorița* este o calmă reîntoarcere «lîngă ai săi». Moartea din *Meșterul Manole* este creatoare, ca orice moarte rituală. Îndee-sebi în aceasta din urmă identificăm o concepție erotică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește — dar nu se teme de ea; iar cînd e vorba de o moarte rituală (războiul, bunoară), o întîmpină cu bucurie".

Ca și în *Miorița*, surprinde simplitatea artistică, farmecul limbii, tonul liniștit, în contrast cu dramatismul situațiilor; unele diminutive, metafore, comparații, enumerări dau note de originalitate.



• Motivul *meșterului Manole* din balada populară va inspira opere referențiale din literatura română ale scriitorilor Lucian Blaga, Octavian Goga, Adrian Maniu, Nicolae Labiș.

Iată de ce și balada *Monastirea Argeșului* — după afirmația lui V. Alecsandri — se constituie în „Comori neprețuite de simțiri duricase, de idei înalte, de notițe istorice, de crezuri superstițioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere națională demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația Română”. (C.B.)

### MANOLE

— personaj mitic —

*Meșterul Manole* de Lucian Blaga

Manole este personajul principal din drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Denumit de G. Călinescu „mitul estetic” ca rod al suferinței, *Meșterul Manole*, cunoaște, de la publicarea baladei din 1852, de către V. Alecsandri, multe abordări în toate genurile literare.

Preluând cunoscuta baladă, Lucian Blaga va da originalitate operei prin personalitatea creației sale, adâncind și lărgind motivele baladei din perspectiva expresionismului ce-i va permite scriitorului să dea realității o expresie nouă prin raportarea lucrurilor la absolut și printr-o participare patetică la imaginile create.

După ce enumeră personajele: Vodă, Manole, Mira, Starețul Bogumil, Găman, zidarii — care nu au toți nume, ci se dau doar unele precizări privind îndeletnicirile (Întîiul — a fost cîndva cioban; Al doilea — a fost cîndva pescar, Al treilea — a fost cîndva călugăr; Al patrulea — a fost cîndva ocnaș; apoi de la al cincilea pînă la al noălea fără alte precizări), un băiat de curte, copii și ajutoare, un sol și doi sulițași, alți sulițași, trei cărauși, boieri, călugări, femei, norod și robi — Lucian Blaga precizează în legătură, cu



locul și timpul acțiunii dramei: „Locul acțiunii: pe Argeș în jos. Timpul mitic românesc”. Precizările respective determină spațiul și timpul etnogenezei poporului român. Astfel, Lucian Blaga leagă legenda de o perioadă istorică îndepărtată mitică, la începuturile civilizației, în spațiul carpato-dunărean, spațiu demonstrat nu prin timp, ci printr-o realitate, prin biserica de la Curtea de Argeș — capodoperă a artei medievale românești. Tradiția cultural-artistică daco-romană a asimilat într-o formă originală atât influențele bizantino-balcanice, cât și pe cele ale altor popoare occidentale, asigurându-i specificul național.

Actul întâi ne introduce în camera de lucru a Meșterului Manole, într-un decor propice unei meditații grave — lumânări aprinse pe masă, pe blidar, în fereastră. Pe masă, după precizările autorului, se vede „un chip mic de lemn al viitoarei biserici”. Starețul Bogumil, în fața mesei, privește drept înaintea și clipește repede din ochi. Găman, figură ca de poveste — barbă lungă împletită, haină de lână ca un cojoc — doarme într-un colț, mișcându-se neliniștit în somn, când și când scoate sunete ca un horcăit și ca un suspin în același timp. Meșterul Manole la masă, aplecat peste pergamente și planuri, măsoară chinuit și frământat. Noapte târziu. Aceste precizări pe care le face autorul, precum și cele care deschid actele următoare semnifică claritatea discursului poetic, într-un cadru foarte bine stabilit. De o mare însemnătate sînt și celelalte indicații scenice, de mișcare, de reacție psihologică mai ales și care contribuie la caracterizarea personajelor, știut fiind faptul că drama este construită pe o tehnică modernă cu decor redus care subliniază ideile textului.

Este folosit jocul de lumină care adîncește și luminează misterul; jocul scenic — marcat de gesturi modelate și de pauze meditative.

Fiind o dramă de idei filosofice, autorul urmărește ca spectatorul să contemple un om în care să se regăsească, care să trăiască intens drama unei vieți superioare, pline de tensiune, activă, pusă mereu în fața unor alternative contrastante.

Scena întâi a acestui act se deschide semnificativ cu replica lui Manole (ducîndu-și mîna deznădăjduit prin păr): „Ajută-mă cuvioase, — altfel! altfel! — nu cu sfaturi mai pre-



sus să fie! O, cîte piedici și împotriviri! Bogumil: (fără a se mișca, cu voce monotonă, ca a unuia care-și are un drum de la care nu se mai abate): Nu mai măsură! Manole: Nici magie albă nu fac, nici magie neagră. Împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă.

Bogumil: pe măsurări? De șapte ani tot mășori cu cel unghi de aramă, și nici o izbîndă“.

Intriga se conturează încă din primul act prin motivul jertfei anunțat de starețul Bogumil și de Găman.

Bogumil semnifică doctrina religioasă cu originea în Asia Mică, cunoscută sub numele de bogomilism, după numele călugărului bulgar Ieremia Bogomil. Doctrina concepe puterile supranaturale ca expresie a două principii universale: al binelui reprezentat de „Dumnezeu” și al răului reprezentat de „Satana“.

Potrivit acestei concepții, trupul omului a fost creat de Satana, iar sufletul l-a dat Dumnezeu, omul apărînd, drept creație a celor două principii.

Găman este, de asemenea, un personaj care simbolizează mentalitatea primitivului ce, în concepția lui Blaga, reprezintă forțe magice. Găman asistă în somn la manifestările spiritelor negative. Magicul explică faptul că zidurile se surpă pentru că nu sînt contracarate de o altă forță. Manole refuză ideea, ceea ce va adînci conflictul dramatic, pentru că Găman întruchipează și un personaj în acțiune.

Neastîmpărul demonic care-l stăpînește pe Manole pentru a realiza un lăcaș de preamărire pentru divinitate este înfruntat de Bogumil — care dezleagă enigma nerealizării prin jertfa de om...

Liviu Rusu subliniază similitudinile dintre *Faust* a lui Goethe și drama lui Blaga. Iată, de exemplu un splendid monolog al lui Manole ce poate fi comparat cu monologul deznădejdiei lui Faust: „Înăuntru un gol se deschide — mîhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide — deznădejdea nesfîrșitelor încercări. Mi se mistuie somnul și sîngele. Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart. Lăuntric un demon strigă: clădește! Pămîntul se-mpotrivește, și-mi strigă: jertfește! Ah, Doamne, totul e încă neîntrerupt. Jos apele se scoală împotriva pietrelor reci. Sus stihile se ridică împotriva legii de veci. În adînc vifore prind să ne-



cheze. Nici o încercare nu vrea să-nceteze. Visul s-a tot depărtat spre veșnicul niciodată”.

Și meditația gravă se continuă asupra „minunii”.

Manole: (în picioare lingă masă, pune mâna pe chipul mic al bisericii). „Povara bisericilor și-o ține pretutindeni cu umilință pământul. Grea este țara de lăcașuri sfinte. De lemn sau de piatră, ele stau neclintite cum e carul cel mare deasupra furtunii. Numai pentru minunea mea nu se găsește var destul de tare s-o lege, și piatră necuprinsă de blestem s-o sprijinească sub ceruri. Unde-i piatra care nu se va clăti și unde-i Zidarul cel mare? Prin pămîntească alcătuire — slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el? — Trăim în neștire și poate că totul se-ntimplă la fel”. (autocaracterizare)

Răspunsul jertfei îl primește de la Găman: „...Manole, sunt mai bătrîn decît — Manole, de sfîrșit nu sunt departe. *Meștere Biserica ta — mă vreau clădit în ea eu!* (s.n.) Sufletul meu s-o tot ocolească, abia șoptind și abia mișcîndu-se, ca o boare bătrînă și fără de moarte.” Atitudinea lui Găman, replica sa tinde spre nemurire, înscriindu-se în categoria de personaje arhaice și care aspiră la realizarea unor valori nemuritoare, perene.

Considerat de critica literară simbol al evului mediu românesc: „...zmeu al pămîntului — cum îl numește Ion Marin Sadoveanu, într-un studiu despre dramă publicat în „Gîndirea”, în 1929 — zmeu vechi — pămîntul însuși frămîntat în barbaria și vechimea lui de același apocalips al unei credințe răsăritene, pentru lauda căreia să se înalțe biserica. *Pomilui nas, Boje moi!* Gîngăvitul dureros și inconștient al zmeului lunatic, care în acest întunecat ev mediu al nostru, mormăie slavonat (...) e ornamentul necesar și caracteristic”.

Neliniștea și tensiunea sufletească a meșterului sînt susținute de iubirea pentru Mira, dragostea contopindu-se într-un tot: „Tu început și sfîrșit, tu totul...” „Între voi două nici o deosebire nu fac, pentru mine sînteți una”. Sau rostirea lui Manole de la finalul actului întîi: „Viața fără pereche, du-te odihnește-te. Nu știu cînd mă întorc. Nimic nu mai știu. Nici cînd sfîrșește potopul, nici unde s-arată sem-

nul învingerii. Și nu știm cine dintre noi îl va vedea și cine nu (către oameni). Să mergem la locul prăpădului”.

Manole, eroul lui Blaga, față de personajul din baladă, este mai umanizat.

Găman care se vrea umbra lui Manole nu va mai apare în actele II, III și IV, încheindu-și prezicerea.

Mira, femeia „adusă de peste apă”, este simbolul purității, al jertfei, care înțelege tragismul lui Manole, neputința lui de a renunța la creație. Pasiunea lui este mînată de un destin necunoscut, ca în tragedia modernă nu antică (unde omul este o jucărie în mîna destinului) și în care „voința omenească se împletește cu destinul, omul nu este tîrît de destin, ci destinul este dus la împlinire de voința omenească. Omul este obligat să vrea, acesta este destinul lui. Este o năzuință pozitivă și creatoare, omul este părtaş activ la năzuința lumii de a se depăși, acesta este rostul lui. De aceea vorbele meșterului au efect de vrajă: ele traduc în conștiința tovarășilor ceea ce mocnește și în adîncul sufletului lor. Imaginea mării alcătuirii stăpînindu-i și pe ei” (Liviu Rusu): „Sînteți surzi și orbi? N-ați simțit încă nici azi că fără putința de a ne împotrivi, un destin se împletește în noi? Încet, sigur, și fără abatere? Răscoala noastră de ris scoate doar mușuroaie de soboli în drumul dinainte împlinit al sorții!”

„Din cîmp și munte v-am chemat, fiindcă n-am putut altfel, cîteodată în groaznică îndoială am blestemat, am făcut tot ce mi-a stat în putere și voi face și mai mult. Toate — fiindcă nu pot altfel! O pescar, o băieș, o cioban, o călugăr — sîntem oare noi chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?”

„Sîntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăieri și totuși dorul de ea — e în voi ca un dor de casă”.

Jurămîntul făgăduielii este dramatic:

„Dacă aș avea glas de înger, aș cînta vestindu-vă... O viață scumpă de om se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică”. „...aceluia i se va lua, care mai tare va iubi...”. Mira va replica „Cum ar putea să stea, dacă nimeni nu lucrează rîzînd cu ea?”

Este simbolică scena, într-un fel de extaz ștregăresc, în care Mira sare cu picioarele pe Găman, care e întins



enorm pe podele: „Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărîmului celuilalt, încă o dată — așa — scutură-te! Tu ești pămîntul marele, eu sunt biserica — jucăria puterilor! Seninătate — vreau, nestăpîniților — că toți sunteți înnoșiți și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Țara îngrijorare. Vreau să sfîrșească odată povestea asta de spaimă și tristă nebunie” (autocaracterizare și caracterizarea personajelor).

*Actul al doilea* este semnificativ pentru scena „Jurămîntului”, jurămînt care se va regăsi în toate celelalte acte, așa cum am arătat mai sus.

Astfel, Manole este surprins de meșteri cum cercetează ruinele bisericii: „Ce tot cercetează Meșterul Nenoroc?” Discuția între Manole, meșteri și Solul venit de la Vodă capătă și ea caracter dramatic. Certitudinea reușitei este sintetizată de cuvintele lui Manole către sol: „Ai venit sol de la Vodă, întoarce-te sol de la noi: biserica se va ridica!”

Horoscopul pe care-l comunică solul lui Manole se constituie ca un avertisment asupra pericolului, anticipînd deznodămîntul tragic: „Umbra ta a căzut pe planeta Vinerii. Asta înseamnă că ești primejdie pentru neamul femeiesc. De aceea, cele nouă discuri lunare ale propriei tale planete te pîndesc cu răutate. După alte semne, neîncrederea lor se va întări, și neobrăzarea lor nu va mai cunoaște nici o măsură. Va trebui să fii isteț ca șerpui, dar blîndețea s-o lași porumbilor”.

Meșterii se învoiesc, după o dramatică confruntare care se vrea o dezlegare de la vrăjitoria ascunsă cu care Manole a biruit cu „chipul mic al bisericii” și care nu mai poate fi uitată.

Manole, titan și rebel în realizarea mării opere își dă seama că nu poate îndeplini opera fără ajutorul meșterilor.

Previziunea de oracol — a unui (cu glas ireal), cum notează scriitorul, încheie acest act: „Pentru soție care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată care întii va veni / bărbat să-și vadă, / frate să-și vadă, / tată să-și vadă”.

*Actul al treilea* pune în lumină, cu același rafinament artistic, momentele de mare groază ale așteptării, ale apariției Mirei, ale jertfei sub formă de joc.

„Trei zile ca trei ani ne-am pîndit unul pe altul. Stai, ce faci? Nu te mișca! Jurămîntul ne-a istovit între bolovani. Fiecare a crezut că poate să înșele pe-Naltul”.

„În răscoala patimei toți ne-am rugat, și fiecare din noi a încercat să schimbe mersul pecetluit cu jurămînt al întîmplărilor”.

De fapt, indicațiile scenice ale acestui act sînt semnificative pentru caracterizarea atmosferei de mare încordare. „Zidarii sînt în așteptarea celei dintîi care va veni. Fețele lor sînt trase, palide, slăbite. Mult timp tăcere. Numai cîte un tușit s-aude. Fiecare pe cîte o piatră”.

Scena jocului de-a moartea este dramatic:

„Te potrivești în ceruri și te-ai rătăcit între noi, oameni de glumă rea. Mira ce să-ți mai spun? De atîtea ori ai fost căprioara neagră cînd suiai drumul la noi. De atîtea ori ai fost izvor de munte, cînd coborai de la noi. Acum ești aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar...”. Manole rostește aici cel mai cutremurător crez din literatura română de sorginte faustian și care confirmă concepția potrivit căreia creația majoră nu se poate dobîndi decît prin iubire. „Iubirea — afirmă Liviu Rusu — este raza eternității în om, pentru aceea o alcătuire cu rezonanță eternă nu poate ieși din mîinile omului decît prin iubire. Zbuciumul lui Manole nu este zbuciumul unei alegeri între două drumuri posibile, ci numai indicatorul gradului de iubire, pe care o varsă meșterul — în alcătuirea sa — spre a ridica ochii oamenilor spre zările nemărginite. Acesta este înțelesul suferinței lui Manole”.

Metaforele pe care Blaga le folosește în caracterizarea Mirei adîncesc lirismul textului dramei: „căprioară neagră”, „izvor de munte” — simboluri ale frumuseții și purității — singură capabilă de a deveni „altar”.

Manole încheie acest act prin cuvintele: „Jocul e scurt. Dar lungă și fără sfîrșit minunea”. Această sintagmă este susținută în textul acestui act de alte răscolitoare previziuni:

„... a ta a fost patima de a clădi”.

„N-am prins pe nimenea. A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost. Nu, n-am prins pe nimenea. Vai vouă, Mira, hiserica s-a tot prăbușit — cu cît se prăbușea —



patima creștea. Eu nu știam. Cineva ne-a încercat. Acum e totul... dă-mi mîinile tale, Mira".

„Viața fără pereche ești. Trup tînăr. Sînge fără păcat. Ochii aceștia au fost făcuți să se bucure de verdeață, de lucruri mici, de ape și furtuni. Inima a fost făcută să iubească și niciodată să tacă. Noi, oameni răi, am speriat ochii și inima".

*Actul al patrulea* relevă febrilitatea zidirii, zbaterea lui Manole, constituindu-se în una din cele mai mari culmi a tot ce s-a scris pînă acum la noi: "...ca unitate a construcției, ca brazdă solidă a acțiunii, ca frămîntare a profunzimilor sufletești, ca înălțare și disperare, foc și transfigurare, iad prin paradis și paradis prin iad — adică prin toate datele faustiene, redade printr-o extraordinară forță a limbajului" (Liviū Rusu).

„Viața ei trece prin lumină de veac. Ceea ce nu se mai poate întoarce, stă și acum în fața mea, cînd îi ziceam: du-te — venea, cînd îi ziceam vino, rîdea! Viață în trecere cu tresărire de stea".

Pentru ca apoi, Manole să rostească cu furie demonică și deznădejde:

„Aprindeți pădurile, să se vadă de departe că aici zece draci clădesc o biserică lui Hristos!"

„Am bătut turbările jurămîntului, să clădim de acum cu mințile arse".

„Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puțin înspăimîntătoare.

Dacă lăcaș de slavă nu va fi, să rămînă cel puțin semn de amenințare ridicat de oameni împotriva puterilor"...

Manole se răzvrătește obsedat de „vaietul" ce răzbate din zidurile bisericii. Blaga face din Manole un erou civilizator care depășește durerea individuală ce-l îndeamnă la distrugerea operei terminate.

„Manole: (lovește) Bici subțire de foc, șarpe lung mi-ar trebui, să vă ard. Să rămîneți însemnați pe trup cu semn tilhăresc, să vă arate lumea: Ei sunt! să vă ocolească, hulin-du-vă, că ați sugrumat femeia în zid. Judecata mea mi-o voi face-o singur, judecata voastră cine va face-o?"

„Nu scuipați, că sunteți pe-un mormînt. Nu înjurați, că sunteți pe-o biserică. Tăceți molcom, că unul din voi a ucis".

Blestemul lui Manole este dureros. Lovind mai tare zidul rostește:

„Nu mai vreau ferestre; nu mai vreau turle, nu mai vreau nimic! Vaietul tot mai tare se aude. Gol și uitare să se lase în jurul nostru. Povestea noastră să se cufunde-n pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare, din toate poveștile purtate vreodată de vînt. Un berbec de cetate îmi trebuie”.

„Pieire nefirească să ajungă din urmă pe cel ce dincolo de înălțarea lăcașului mai vrea să trăiască. Să ni se uite numele. Să ni se ardă casele, și cenușa mădularilor noastre pe apă să se arunce”.

Valorile metaforei sînt certe, Blaga gradînd prin aceasta intrarea în eternitate, prin iubirea Mirei: „lumină”, „femeia din miazăzi” și „stea”, în jocul tot etern al dragostei, al muncii în timpul zidirii, al morții.

Asemănarea cu *Luceafărul* lui Mihai Eminescu este certă, fiindcă geniul, inclusiv al creației, este sortit pieirii.

Astfel, o pertinentă concluzie fixează Maria Sittner-Prică, în analiza dramei lui Lucian Blaga din ediția comentată, realizată la Editura Albatros în 1983: „Prin originalitatea și unicitatea ei, opera îl face nemuritor pe artist, dar îl mistuie, îi cere ființe. Spre deosebire de concepția lui M. Eminescu despre geniu care, în finalul poemului *Luceafărul*, este considerat „nemuritor și rece” — nemuritor, dar neînțeles de semenii — în viziunea lui Blaga geniul nemuritor nu este înstrăinat față de iubirea sa, ci în raport cu existența cosmică. În individualitatea sa, omul este o ființă singularizată în lume prin puterea sa de creație, prin care tinde spre absolut, spre veșnicie, fără a-l putea atinge, pentru că s-ar distruge echilibrul existențial cosmic. Geniul lui Blaga apare optimist și mai uman.

*Actul patru* se încheie într-o dureroasă liniște: „Voi sta aici. Ce departe unul de altul — în suferință. Acum e liniște. Toți au tăcut? Undeva s-a oprit un vînt. Undeva a conținut un glas. Străini suntem în mare singurătate și-n veșnică pierdere. Lăcaș abia început, mormînt de îngeri și sfinți, cîntă spre golul înaltului taina ei călătoare printre veșnici părinți”.

*Actul al cincilea* relevă moartea eroică, într-o comuniune de dreptate și iubire; autosacrificarea duce la unirea din



nou cu Mira, după credința populară — în viața de dincolo. Ipostaza morții explică puterea creatoare a omului în soloul colectivității. Prin creație, prin perfecționarea ei creația intră în eternitate și o dată cu ea iubirea de viață, de artă. Așa se explică că mulțimea se împotrivesc soborului care cere osîndirea meșterului. Simțul estetic al poporului este pronunțat, poporul este păstrătorul „matricei stilistice” originare.

Revolta strecurată în suflet îl face pe Manole să strângă pumnul împotriva credinței — „astăzi și totdeauna”. Vodă însă îl mîngîie și-i spune: „Nu strînge pumnii, Manole, că biserica ta cîntă peste toată țara. Dacă ai vedea-o o dată din vale, uitarea ți s-ar așterne pe amintiri. Totul e și mai minunat decît s-a putut vedea din chipul mic. Eu uit comorile prăpădite, răutatea curtenilor și uneltirile altora”.

Se replică:

„Nu stăpîne, amintirile mele nu se sting. Ochii nu se închid. În urechile mele, somnul nu tace. Lacrimă mă simt, întîrziată, și caut odihnă de piatră”.

„În zid ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicatul din carnea mea strigătul copleșește vuietul lumii”.

Dorința ultimă pe care o mai are este aceea de a trage cel dintîi clopotul. Îl trage cu revoltă prometeică:

„Nu stăpîne. Tot ce mai doresc e să mă lași — să mă lași să mă sui în biserică. Vreau să trag eu clopotul întîia oară pentru aceea care cîntare de clopot n-a avut — numai atît, stăpîne, — numai atît. Stăpîne, lucrul e isprăvit, astăzi ne vom împrăștia așa cum am venit”. Sentimentul morții este vizibil: „Da, o să mai vorbim, mult și mai ales în liniște. O să vorbim uitîndu-ne muți unul la altul. Eu nu voi zice nimic, iar tu, stăpîne, vei asculta și vei înțelege — că altfel — că altfel — nu se poate (către Bogumil).

Părinte, dacă m-am împotrivit crucii tale, a fost fiindcă voiam să ți-o cer acum”.

Cel de-al treilea zidar într-o replică pe care o dă lui Vodă care se întreabă cine uneltește, definește portretul moral, înălțarea sufletească a lui Manole. Astfel, cînd un călugăr afirmă: „Manole s-a împotrivit crucii!” zidarul răspunde: „Nu crucii, ci laudelor”.

„Pe cataligele mîndriei, el niciodată n-a umblat”.

Al treilea boier: „Au învins stihile cu omor, și fapta lui strigă la cer!” Se cere rostirea osîndei de către Vodă. Mulțimea se opune, iar Vodă „își mută toiagul dintr-o mîină în cealaltă și privește tulburat și mut”.

În acest act reapar Bogumil care mărturisește, parcă într-o providență: „Unii mor tineri, alții mor bătrîni. La judecata din urmă ce de aci va ieși, cînd ca păsări de toamnă îngeri călători pe biserică se vor odihni, trîmbițînd peste Argeș, peste sate și stîni”.

Iar Găman — venind în mijloc, în aiurarea interioară rostește cuvinte care măresc conflictul dramatic și motivează actul îndrăzelii care nu poate să țină de hazard, susținînd faptele personajului principal.

„Cîntecul din zid te cheamă alt tărîm, unde lumea e albastră și unde se duc toate viețile. Dintre turle privești și ți se pare jalnică lumea și toată frumusețea. Sufletul tău se desprinde din trup, lumina se învîrte, cerul îți pare jos ca un scut. Gîndul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strîns și mult te-a durut”.

De după biserică, un țipăt: „Manole s-a aruncat în văzduh”. Țipete în mulțime. Plîns de femei. S-aud șoapte: „Căzut...”. „În zid, un cîntec a conținut. Slava tibiè Gospode, slava tibiè! Primește-l de-a dreapta puterii!”

Cerînd binecuvîntarea lui Manole, meșterii se simt singuri: „Pune-ți încă o dată mîină deasupra mea, ca atunci cînd am voit să plec și n-am putut”.

„Manole, Manole, ce-vom face?”

„Doamne, cel ce a clădit biserici”.

„El tot așa zicea: înfăptuirea bisericii cere tot; și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie”.

„Nu vom știi cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc”.

„Cînd noi nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, a-ù! a-ù! din veac în veac”.

„Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi”!

Moartea tragică a lui Manole, confirmă idealul pentru care a trăit — iubirea și creația primind consacrarea definitivă. Liviu Rusu în amplul său studiu dedicat lui Lucian Blaga atrage atenția asupra unor semnificații largi ale dramei. Astfel, Manole nu poate fi privit numai ca un destin



individual, ci ca un exponent al voinței istorice care relevă năzuințele adinci de care este animată umanitatea. „Prin stăruințele necurmăte, pline de suferințe ale lui Manole ni se relevă înșuși destinul omenirii, al omenirii care vrea să se depășească, să urce înălțimile de dincolo de veacuri, care din datele vieții vrea să clădească ceva ce-i mai mult decât viața efemeră. (...) Cu vigoare apare însăși condiția umană: limitele și nelimitele omului. Limitele: *omul-cheie*, instrument în mîna destinului; nelimitele: *omul-avînt*, prin care se realizează destinul lumii. Zbuciumul lui Manole nu este altceva decât ritmul esențelor care tinde să irumpă în lumea individuală, în lumea spațiului și timpului”.

Animatorul actului creației lui Manole este iubirea, iubire care cere jertfă supremă, adică moarte. Manole clădește din iubire cu iubire. Mira intrînd în zid va străluci peste vreme. Zidurile plîng, plînsul fiind însă un cîntec de iubire și slavă. „Glasul iubirii este ceea ce susține lumea, o înalță și o duce înainte”.

Așadar, toate personajele lui Blaga sînt purtătoare de semnificații majore, dramaturgul știind cînd să le pună să vorbească.

Astfel, în primul rînd, personajele se autocaracterizează prin acțiunile proprii, prin vorbire, prin gestică; se caracterizează între ele prin păreri și situații. Un rol deosebit îl are însă și caracterizarea de către autor — caracterizare sintetizată în deschiderile actelor și în indicațiile scenice, de pe parcurs, multe din acestea constituindu-se în adevărate sugestii psihologice care conduc la creșterea dramatismului. Reamintim notațiile scenice ce-l privesc pe Vodă: „își mută toiagul dintr-o mînă în cealaltă și privește tulburat și mut” — fără replica personajului.

Sînt relevante prin încărcătura artistică: metafore, comparații, personificări, antiteza și limbajul pe care Blaga îl îmbogățește cu proverbe și zicători, expresii populare care dau originalitate dramei.

De asemenea, multe din replici se constituie ca sentințe ale iubirii, vieții, morții, certitudini de bine și frumos, căpătînd valoare gnostică.

Mit al miturilor, capodoperă a literaturii române, ca de altfel întreaga creație a lui Lucian Blaga, drama *Meșterul Manole* aduce ca și *Corola de minuni a lumii* măiestria ta-

lentului scriitoricesc, a concepțiilor filosofice, artistice și de limbă românească ridicate la rafinamentul intelectual circumscris în universalitate, alături de creații cum sînt cele ale lui Eschil, Dante, Goethe.

„Drama *Meșterul Manole* este un monument al omului în plină înălțare, prin suferință, a sufletului creator din om — este monumentul unei povești de iubire care se perpetuează din veac în veac, prin cîntec și cuvînt, prin freamătul pădurii și murmurul apelor. O poveste ca niciodată...” (Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga* — Cartea Românească, 1981) (C.B.)

#### MANOLE CRUDU

##### *Moartea unui artist de Horia Lovinescu*

Drama *Moartea unui artist* se înscrie în rîndul dramelor care valorifică motivul popular al *Meșterului Manole* — mitul sacrificiului pentru creație, așa cum îl întîlnim la: Octavian Goga, Lucian Blaga, Adrian Maniu.

Reinterpretînd motivul *Meșterului Manole*, dintr-o perspectivă modernă, dramaturgul subliniază ideea potrivit căreia creația reprezintă semnul puterii omului asupra morții și al haosului, șansa de salvare, convingerea că arta îi asigură eternitatea.

Eroul dramei, Manole Crudu, sculptor de faimă mondială, la vîrsta de 58 de ani se zbate dramatic între continuarea activității care implică sacrificiul sănătății sau sfîrșitul acestei activități care înseamnă de fapt moartea totală. Conflictul se accentuează profilînd un erou complex — și prin confruntările cu fii săi, Vlad și Toma; între el și Cristina, care-i respinge dragostea; între el și Claudia care-i refuză căsătoria. Dramele sale sufletești se vor sfîrși în momentul reluării activității artistice, prin care va renaște ca pasărea Phoenix, dar aceasta-i va aduce trecerea în neființă, trecerea sugerată în plan mioritic, vegheată de Domnica, și ea un simbol al mitului mioritic și care face cu Manole Crudu o pereche



de generație și de detașare superioară în raport cu ideea de moarte.

Manole Crudu se conturează în contextul dramei ca fiind un personaj viguros, verosimil, complex din punct de vedere psihologic — artist, tată, bărbat îndrăgostit, care trăiește succesul dar și sentimentul morții, al neantului — pus în situația limită.

Atent cunoscător al sufletului uman, dramaturgul folosește toate modalitățile de caracterizare, specifice genului dramatic — autocaracterizarea (prin ceea ce gîndește, ce spune, cum spune, gestică), caracterizarea indirectă, prin intermediul celorlalte personaje — Vlad, Toma, Cristina sau Claudia, Domnica și caracterizarea directă, de către autor, prin indicațiile scenice.

Fiul său Vlad, artist, ca și Manole, nu-i înțelege vocația, luîndu-l în deridere. După o dură confruntare, în care Manole îi explică și-i arată schițele proiectate pentru „zburătorul” ce ar urma să reprezinte „o statuie care să sugereze saltul omului într-un ev” și care „să se înalțe pînă la mit”.

Mărturisindu-i neputința de a ține daltă în mînă, încearcă o colaborare cu Vlad, acesta făcîndu-și o ucenicie „solidă, onestă trainică”. Dramaturgul îi surprinde într-o antiteză — starea euforică a lui Manole și surisul înghețat care se transformă într-un ris puternic a lui Vlad, sugerînd de fapt și lupta între generații — Vlad: „Ha-ha-ha! Colaborare! Dumnezeu, capul și eu, unealta. Ești șiret tată, dar eu țin la mica mea personalitate”. Și apoi continuă: „Arta dumitale în întregime, nu-mi place (în deridere). Apologia puterii creatoare a omului! Noul Adam! Triumful rațiunii! Ai o filozofie învechită; de predicator umanist, tată. Nu înțelegi nimic din spiritul adevărat al timpului. Chiar dacă aș vrea să lucrez cu dumneata, n-aș putea. Am o altă concepție despre artă”. Dialogul continuă pe tema creației, delimitînd cele două concepții, reprezentate de două generații și prefigurînd două ipostaze artistice, două dimensiuni — una a lui Manole și cealaltă a lui Vlad. Plecînd de la ideea că sculptura lui Manole „stă” și cea a lui Vlad reprezintă o „bîlbîială”, care încearcă să imite vorbirea, Vlad (pentru prima dată aprins, pînă acum a fost rece și ironic) rostește sentențios: „Perfect. Bîlbîială! Nici nu știi ce bine ai nimerit. Dar nu o bîlbîială ce



încearcă să imite vorbirea, ci care-și bate joc de ea, îi dă cu tîfla. Prefer să mă bîlbîi, decît să fac fraze frumoase. E mai onest. Îmi bîlbîi neputința. Mă simt mai cînstit și mai curat trăind în urangutan, decît simulînd credința în mitul desumflat al omului. Și în loc să sculptez „zburător” și „Primăveri” eu vreau să mă bîlbîi, să mă bîlbîi, să mă bîlbîi!” (Iese).

Manole trăiește o a doua dramă sufletească în confruntarea cu Toma, al doilea fiu pentru care universul artei este mic față de „setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei”, el avînd preocupări în acest domeniu. Toma privește arta din perspectiva istorică — simbolizînd etape și drame, exlcuzînd arta „de azi” care „rareori” îi dă „sentimentul esențialului”. „Între universul dumitale — i se adresează lui Manole — și universul cercetărilor mele e o prăpastie de eră geologică...”

Eșuînd în dragostea pe care i-a propus-o Cristinei (fiica mîenajerei lui) și căreia-i mărturisește: „Pentru mine tu însemni mai mult decît îți poți închipui, pentru că tu, prezența ta... e viața. Înțelegi?” Cristina, îi mărturisește însă respectuos: „Maestre, Dumneavoastră sînteți pentru mine ca un luccafăr... eu vă iubesc ca o fiică”; alesul ei fiind Toma, dramatismul situațiilor se accentuează.

Manole este refuzat de actrița Claudia Roxan, căreia ar fi vrut să-i ofere șansa căsătoriei, după un timp îndelungat de prietenie (douăzeci de ani). Claudia îi răspunde ironic că rolul de soră de caritate îl poate îndeplini și fără a trece pe la Starea Civilă. Într-o scenă de afecțiune deosebită, ea îi mărturisește strîngîndu-i capul la piept: „Ah, ce mult, ce mult te-am iubit omule...” Manole își mărturisește și el iubirea, dar, lucidă, Claudia subliniază prin afirmația ei puternica personalitate creatoare a lui Manole: „Tu n-ai iubit cu adevărat niciodată, Man. Și pe nimeni. În afară de sculptura ta. Restul a fost surplus de bogăție. Risipă. Chef.” Și punîndu-și mîna emoționant la gură, nepriimind confirmarea dragostei lui Manole, continuă: „În primul rînd, ești de un egoism monstruos, rapace și fără scrupule în tot ceea ce nu e arta ta”. Acceptînd replica potrivit căreia arta a concentrat tot ceea ce a fost mai bun în Manole, Claudia explică esența dragostei lor: „...ceea ce numești tu dragoste a fost, în viața ta, doar pînten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire. Am



știut asta și am acceptat". Cu toate acestea Claudia va rămîne, pînă la finalul vieții, lîngă Manole ocrotindu-i singurătatea.

Toate aceste situații de viață îl determină pe Manole să să izoleze, dar nu să se lase învins. Închizîndu-se în atelier, va modela un grup alegoric prin care va sugera propria sa spaimă de moarte, încercînd astfel o înălțare prin purificarea sufletească, și îi va explica lui Vlad: „N-am făcut-o eu, ci frica mea. Acum frica asta nu mai e în mine, ci acolo, pe soclu, deșuchiata și nerușinata. De aceea am rîs înainte, pentru că am descoperit, dintr-o dată... că nu-mi mai este frică (cu exaltare). Niciodată n-am fost atît de liber și de puternic ca acum. (Își duce deodată mîna la piept, cu o expresie de cumplită durere). Nu-i nimic, asta n-are nici-o însemnătate. A obosit hoitul. Se cere la odihnă. Atîta tot". Imaginîndu-și un dialog simbolic cu moartea Manole rostește — cum bine precizează dramaturgul — *cu un fel de satisfacție a disperării*: „Mai învins strigoaico. De acum înainte n-am să-mi mai ascund capul în nisip, ca să nu te văd, n-am să mai încerc să fug. O să te privesc drept în față! O să te văd numai pe tine! Și o să-ți fac chipul, ca să înnebunească alții de frică și greață".

Desigur, cu unele imperfecțiuni (chiar finalul — puțin dramatizat — rostirea versurilor din *Miorița*), Horia Lovinescu realizează prin personajul său Manole Crudu un simbol al tragicului în confruntarea cu complexitatea vieții, în care actul creației este definitoriu.

Drama este și o pledoarie pentru înțelepciune, echilibru, găsirea resurselor umane pentru a învinge neputința, eșecul și chiar sentimentul fricii de moarte, așa cum afirma Mircea Eliade: „Românul nu caută moartea, nici n-o dorește — dar nu se teme de ea".

Constantin Cubleșan referindu-se la dramaturgia lui Horia Lovinescu, apreciază că: „Aproape fără excepție eroii săi — tipologic vorbind, creatori — se află în momente de acută neliniște, încercînd să-și evalueze critic activitatea, cheltuirea existențială socialmente utilă pînă la acel moment, al declanșării crizei, întotdeauna de pe pragul înalt din fața perspectivei crepusculare a vieții".

Același sens al căutărilor îl găsim și la Manole Crudu în *Moartea unui artist*, sculptorul a cărei celebritate făcuse

înconjurul lumii, și care ajuns la acest apogeu se simte astfel responsabil în fața propriului destin. Cuvintele lui sînt pretențioase: „Pur și simplu cred în demnitatea umană și știu că, în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluție pentru om e de a rămîne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a cîștiga teren pentru ordinea lui umană. Viața merită să fie iubită tocmai pentru că ea ne-a făcut oameni, și nu pietre sau șacali!” Replica ce-i definește crezul artistic este rostită în legătură cu discuția privind gravura lui Goya „*Somnul rațiunii zămislește monștri*”: „...eu nu vreau să dorm! Și asta a fost totdeauna aspirația ultimă a artei mele: să fie trează. N-am sculptat niciodată larve și monștri. Sînt om. Și pentru mine omul e liber și puternic”.

Eroii lui Horia Lovinescu, între care și Manole Crudu, meditează în momentele de criză asupra faptului că viața se cere trăită-conștient de măsura valorii tale, implicîndu-te în ceea ce are ea mai frumos, mai bun și mai uman. Din punctul de vedere a lui Mircea Iorgulescu: „Indiferent de problematică, sens, alcătuire compozițională în cadru teatrului, Horia Lovinescu se oprește cu insistență asupra unor momente de surpare, de cădere, de prăbușire a unei structuri ce pînă atunci putea să reziste tuturor încercărilor”. (C.B.)

#### MANOLE PĂR-NEGRU

*Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu

Este șeful clanului Jderilor, al „Oamenilor Măriei sale”. De fapt, toți membrii familiei au trăsături generale comune, fiind crescuți să răspundă aceluiași principii: devotament, credință pînă la sacrificiu față de domn, curaj, cinste, respect față de rînduielile străvechi ale domniei. Familia lui Manole Păr-Negru este celula societății pe care se bazează Domnul, în politica sa, reprezentînd Moldova, familia cea mare.



Acastă organizare socială cu rinduieli temeinice determină existența fiecărui membru al clanului, observă N. Manolescu.

Însemnul familiei comisului Manole Păr Negru este pata de jder pe care o moștenesc, identificându-se, toți ce se nasc de parte bărbătească. Astfel, Ionuț Jder cel mititel este urmărit de la apariția și conturarea semnului (pata de Jder) pînă la bărbăția sa deplină; la acest semn se adaugă virtuțile cunoscute ale șefului familiei, om de credință și apropiat voievodului.

Manole Păr-Negru fusese comis al răposatului Bogdan — voievod, părintele măriei sale Ștefan și era acum velcomis al lui Ștefan domnul.

El este autoritatea supremă a clanului Jderilor. Prin el și membrii clanului se asigură atașamentul față de politica domnitorului, patriotismul mergînd pînă la jertfa totală.

În spiritul principiilor și cerințelor epocii medievale, comisul pretinde fiilor săi supunere față de lege și domn, respectarea rinduielilor de viață moștenite. Din voința domnului, comisul are în grijă hergheliile domnești de lîngă apa Moldovei, fiind „doftor”, priceput cunoscător al tuturor leacurilor care asigură sănătatea și nașterile hergheliei, dar și paza strașnică. Ca om al Măriei sale și șef al clanului Jderilor, numai el și ai săi se îngrijesc și răspund de soarta lui Catalan, calul favorit al domnului. El este cunoscut pentru meșteșugul său, admirat de Jder cel mititel... „Unde știm noi una, domnia ta știi zece; le știi toate mētehnele”... i-ai doftorit cu mare iscusință; numai cît te-i uita la Vizir și cît vei pune un deget asupra lui ș-ai să știi ce este de făcut... căci dumneata nu ești numai doftor al lui Vizir, ci și prietin al măriei sale”.

Spiritul clanului, comuniunea ce-i unește sînt asigurate prin autoritatea comisului Manole Păr-Negru care veghează la însușirea și respectarea întocmai a politicii domnitorului. Nimeni n-are voie să comenteze defavorabil sau să nu se supună poruncilor voievodului, pe care toți îl venerază. Duhul stabilității și echilibrul clanului, unitatea lui se răsfrînge asupra întregii Moldove. Comisul și familia sa reprezintă liantul dintre indivizi, țară și voievod. El asigură afirmarea spiritului național și formarea conștiinței individuale și sociale.



Comisul este un vechi om de arme, curajos, plin de bărbăție. Împreună cu Simion și slujitorii săi zădărnicesc încercarea căpitanului Gogolea, care voia să-l fure pe Catalan.

Despre tinerețea comisului vorbește mai ales comisoaia Ilisaftea, ale cărei împunsături ascund iubirea ei veche pentru comis. Ea actualizează anii involburați de tinerețe ai comisului când a venit la fereastra sa de „l-au hămăit cîinii” și „s-au vîrit în pod”. Tot ea îl înțeapă cu vorba despre „acel copil” care nu se știe de unde vine, încît comisul exasperat îi replică: „Ar fi trebuit să am totdeauna la mine răbuș, ca să însemn de cîte ori mi-ai scos ochii cu păcatele și nebuniile mele”. Când e vorba de Ionuț, pe care l-a primit fără rezerve la sînul ei generos de mamă, Ilisaftea îl numește „tiran” și „hain” și „fără minte”, „cuc bătrîn”. „Ai tot atîta minte ca în acei ani cînd ne-am cunoscut la Tîrgu-Doamnei”. Și memoria afectivă a comisoaiei împrăspătează acele amintiri cînd „dumneata te-ai pus să te trîntești c-un tatar gol pînă la mijloc”.

Comisul, este în realitate un bonom, el afișează o asprime simulată. De fapt el alimentează verva comisoaiei, pentru că toate alcătuiesc la un loc viața clanului.

Comisul are darul tăcerii, nu-i plac vorbele multe și înflorite, ca și Voievodului. El are nostalgia tinereții: „Ehe! Unde-s primăverile mele, care-au fost și nu mai sînt”.

De multe ori, pentru a scăpa de „cîrligul” vorbei Ilisaftei, pentru ca aceasta să nu-l mai „ciocănească”, ori își ia un ajutor (uneori pe Nechifor Căliman), asupra căruia să se reverse limbuția comisoaiei, ori, dimineața, se scoală devreme și pleacă încet, hoțeste, din casa lui.

Comisul este cunoscut și respectat ca om vrednic, viteaz fără pereche și cumpănit. „Dac-ar avea mulți măria sa ca dumnealui comisul Manole Păr-Negru, apoi n-ar mai avea ce iucra divanurile măriei sale; s-ar odihni sabia sa și i-ar rugini buzduganul”.

Dialogul dintre bătrînul comis și Ionuț pe tema căsătoriei pretimpurii e plină de savorare, un amestec de înțelepciune și viclenie, soldîndu-se cu acordul amîndurora.

Rămas în sinea lui cu mîhnirea că stă retras la Timiș și nu mai este om al faptei, ca în tinerețile sale, pe cîmpul de la Vaslui, aflat alături de măria sa Ștefan, cu toți feciorii săi, el este o prezență simbolică și are un sfîrșit simbolic: cade eroic împreună cu doi dintre feciori, dîndu-și jertfa su-



premă țării și voievodului său, lăsînd în urma sa un vrednic moștenitor al său și al întregului neam al Jderilor, pe Ionuț Jder. (M.P.)

## MARA

Mara de Ioan Slavici

„Mara” — apreciază Nicolae Manolescu (în *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Editura Minerva, 1980) — este romanul socialității învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luați în parte, pe care natura și vîrsta îi împing vremelnice le nesupunerii. Colectivitatea face legea pe care individul e ținut s-o respecte; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuală caracterul opresiv. O privește ca și cum legea tuturor ar fi bună și pentru el”.

Afirmația este ilustrată prin comportamentul Persidei — care-și înfruntă mama —, a lui Națl — care-și înfruntă tatăl —, mentalitatea Marei fiind cea care învinge pînă la urmă. „Realismul romanului lui Slavici constă în zugrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viața oamenilor și valorile care le conduc, prin consimțămînt aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor și acel unic adevăr general în care se topesc toate” (N. Manolescu).

Considerat cel mai realizat dintre romanele lui Slavici (*La răscruce, Din bătrîni, Manea, Corbei, Din valurile vieții, Din două lumi, Cel din urmă Armaș*), *Mara* apare în revista „Vatra” din 1894, iar în volum în 1906, în condițiile în care romanul românesc cunoscuse puține împliniri — *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon, *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu.

Salutat încă de la apariție de Nicolae Iorga ca o capodoperă a genului la noi, G. Călinescu îi fixează în *Istoria literaturii române* valoarea scrierii: „Pentru epoca în care a apărut, *Mara* trebuia să însemne un eveniment și astăzi, privind înapoi, romanul apare ca un pas mare în istoria

genului. Și totuși el a trecut sub tăcere, toată lumea rămânând încredințată că scrierea este neizbutită”.

În legătură cu universul evocat, spre deosebire de nuvele, unde lumea era „aproape exclusiv țărănească”, personajele din *Mara* se compun din țigoveți, breslași, negustori, „mica burghezie” — cum bine a apreciat N. Iorga — și nu poate fi vorba de zugrăvirea „sufletului țăranesc de peste munți”, cum avea să aprecieze G. Călinescu.

N. Manolescu explică și mai bine semnificația temei romanului: Dacă mulți eroi slavicieni sînt preocupați de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Știm că în *Comoră* banul era ochiul dracului, iar în *Moara cu noroc* filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrînei: „mulțumește-te cu ce ai, mult-puțin, nu provoca soarta”. Tragedia izbucnește, în aceasta din urmă, în parte datorită setei de bani, în parte datorită forțării soartei. Pentru prima oară, în *Mara*, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă, iar în energia întreprinzătoare a eroinei „un fapt foarte stimabil.”

*Mara* în viziunea lui Călinescu poate fi „tipul comun al femeii mature de peste munți și în genere al văduvei întreprinzătoare și aprige” la care apar atît zgîrcenia cît și afecțiunea maternă, ea rămînînd însă un personaj din afara sferei social-morale a satului. „Precupeța Mara — afirmă Manolescu — e prima femeie capitalist din literatura noastră. Pe ea n-o interesează averea funciară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, față de care înfățișează un moment ulterior: scopul ei fiind să strîngă bani, întreaga întrepreditate îi este canalizată în afaceri. E o businesswoman. Mara se lansează în afaceri; ea este extrem de calculată, transformînd totul în bani. Preferă să împrumute cu dobîndă decît să investească. Pentru copii pune bani la ciorăpi (fiecare copil avînd ciorapul său). Mara este preocupată să tezăurizeze capital, averea fiind măsurată prin cîtiva bani, strînge din arenda podului, din afacerea cu pădurea, cu cametele. Toate scenele din roman confirmă cele afirmate mai sus — confruntarea cu Trică în cazul discuției privind răscumpărarea de la armată de către Bocioacă; finalul-romanului, în care zgîrcenia nu este altceva decît iubirea de bani: „Pare însă că erau prea mulți bani, așa, deodată... Era destul să-i dea treizeci, douăzeci și cinci ori douăzeci de mii. Ceilalți



tot ai ei rămîn, dar sînt mai bine păstrați". Așadar, pentru Mara banul aducea respect și împăcare.

Romanul este, în primul rînd, „romanul Marei” — surprinzînd aspecte ale lumii meseriașilor, breslelor, intelectualiilor, raporturi sociale, religioase din lumea înfățișată. Prin spațiu și timp, acțiunea romanului se situează în perioada copilăriei autorului, întîmplările desfășurîndu-se în zona Aradului — Radna, Lipova —, precum și la Budapesta, Viena, univers cunoscut de scriitor și posibil de identificat și în memorialistica lui Slavici. Romanul este alcătuit din 21 de capitole, urmărind destinul Marei, precupeață din Radna, al copiilor ei, Persida și Trică. Văduvă, eroina, prin spiritul ei întreprinzător, reușește să ducă o viață prosperă. Asigură Persidei, cu eforturi financiare reduse, educație corespunzătoare la călugărițe, iar lui Trică îi asigură meseria de cojocar, după o perioadă de ucenicie la Bocioacă.

Romanul se constituie și ca un roman despre iubire și căsnicie, proiectînd în prim plan dragostea dintre Persida și Națl feciorul măcelarului Hubăr. Se poate vorbi și de un roman al Persidei — dragostea ei situîndu-se între teologul Codreanu care o iubește și Națl, fiul măcelarului bogat, dar de altă confesiune; alegerea este pentru cel din urmă.

Sînt redată, gradat, stările sufletești ale Persidei, de la primele momente, în care-l vede de la fereastra chiliei mănăstirii pe Națl și de cînd simte „că nu mai poate să fie ceea ce a fost”, la cele două întîlniri ale tinerilor, la căsătoria fără învoirea părinților și la fuga lor, la reîntoarcerea și așezarea în rîndul colectivității, potrivit tradiției.

G. Călinescu apreciază faptul că „Însușirea esențială a lui Slavici este însă de a analiza dragostea, de a fi un poet și un critic al eroticii rurale dintr-o provincie, de oameni mai propășiți sufletește, în stare de nuanțe și de introspecții, deși nerupți încă de hieratica etnografică. Jumătate din roman notează încet, răbdător, aprinderea, propagarea și izbucnirea iubirii la o fată conștientă prin frumusețe de farmecul ei”.

Paralel cu viața Persidei este relevată viața lui Trică, și el un personaj principal al romanului, care refuză să facă compromisuri morale vieții. Astfel, deși legat prin interese de familia lui Bocioacă, refuză o eventuală legătură cu soția cojocarului, plecînd la armată pe front. Deși Mara pare



a-l împinge în mrejele unei aventuri „Nu dau nici un ban! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca, atîta pagubă! Ce pierzi? Nu e rușinea mea, nici a ta ci a ei! Vorba e să nu-ți umble gura“. Se bucură atunci cînd Trică hotărâște să plece pe front și, disimulînd, acționează exploziv: „chiuie, bate din palme“, îmbrățișează pe toată lumea. Aceasta fiind încă o dovadă a punctului de rezistență, al tăriei cu care se înfruntă cu opinia mulțimii și răsturnările improvizibile de situații exprimate de gândurile și reacțiile Marei: „Tot n-avea nimeni fecior ca dînsa!“ sau „Trebuia neapărat să le spună tuturor, fiecăruia în taină, că n-are nimeni ginere ca al ei!“ deși toate acestea, precum și altele le spunea cu ochii în lacrimi, cu tremurul mîinilor care țin banii, în toate aceste „mulțumiri sufletești“ identificîndu-se o oarecare oboseală psihică.

Și fiindcă romanul este un roman al copiilor și părinților (Mara, Persida, cuplurile Hubăr — Hubăroaia și Bocioacă — Marta) relevăm și modul în care Hubăr rezolvă cazul lui Bandi, copilul psihopat, rezultat din căsătoria cu Reghina, și pe care încearcă să-l adopte, dar plătește cu viața întrucît compensația este tardivă! Așadar, în numele unui imperativ etic, finalul romanului, deși capitolul se numește *Pace și liniște*, Bandi îl omoară pe bătrînul Hubăr — cazul fiind ereditar, psihologic, mergînd spre naturalism.

Roman al destinului, Mara se conturează, încă de la primele pagini, prin ceea ce face și ceea ce este: „Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vînt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce.

La stînga e coșul cu pește, iar la dreapta clocotește oala fierbinte pentru vornoviște, pentru care rade din cînd în cînd hreanul de pe masă“. „...cînd simte greul vieții, Mara nu plînge, ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri. Ea își dă însă seama cît a avut cînd a rămas văduvă, cît are acum și cît o să aibă odată — și chiar Mara să fii, te moi cînd simți că e bine să fii om în lumea asta, să alergi de dimineața pînă seara și să știi că n-o faci degeaba“.

Așadar, Mara este tînără, voinică, harnică, are ceva avere (casă, vie, pămînt), dar își etalează zi de zi situația ei mizeră, de văduvă sărmană, jucînd rolul victimei, rol care conduce la deconcertarea adversarului.



A devenit celebră fraza care deschide romanul: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, săracuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc”, frază care se regăsește ca un latmotiv: „Închinați-vă și voi, săracuții mamei!” sau „Sînt săraci, săracuții, că n-au tată, e săracă și ea, c-a rămas văduvă cu doi copii”! De aici, prin folosirea stilului indirect liber se realizează caracterizarea Marei din perspectiva colectivității în care trăiește și din perspectiva interioară, psihologică, așa cum ar vrea să fie.

Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români* remarcă în legătură cu I. Slavici că acesta introduce oralitatea înaintea lui Creangă, folosind „forme orale, ziceri tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean”, lui Slavici lipsindu-i jovialitatea și vorba lui Creangă.

„Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract. (...) Dar cu mijloace sărace izbuște Slavici să dea personagiilor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale”.

De cele mai multe ori capitolele încep cu secvențe ilustrative sau reflecții morale cu valoare gnostică, de sentință: „Nu-i nimic mai iute decît gîndul, iar vorba poartă gîndul dintr-un om într-altul”; „E mare stăpînă rușinea, și om să fii, ca să nu i te pleci, dac-o cunoști”; „Datoria să ți-o plătești la timp, căci are și ea rostul ei și nu stă, dac-o lași nebagată în seamă, în amortire, ci mișcă și crește de n-o mai poți stăpîni în cele din urmă”.

Stilul romanului se caracterizează prin concizie, sobrietate, oralitate — interogațiile și exclamațiile retorice, enumerația, inversiunile topice, lipsa de podoabe stilistice dau originalitate creației lui Slavici.

Valoarea creației lui Slavici l-a determinat pe D. Micu să-l numească pe I. Slavici „un Balzac al satului românesc” (C.B.)

*Concert din muzica de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu

Personajul se înscrie preferinței scriitoarei pentru studiul stărilor maladive, fizice și psihice ale omului: tuberculoza prințului Maxentiu, în *Concert din muzica de Bach*, miocardita în *Drumul ascuns*, nevroza în *Fecioarele despletite* (unde este prezent și Maxențiu, ca logodnic al Elenei Drăgănescu).

Bolnav de tuberculoză într-o formă gravă, căsătorit cu Ada Razu, „făinăreasa”, din snobismul și dorința de parvenire a acesteia, Maxentiu este un „caz” asupra căruia autoarea insistă, dezvăluind relația dintre latura fizică și latura morală a personalității.

„Dacă Rebreanu a creat stilul zguduitoare, Hortensia Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor, variațiuni pe tema aceleași senzații, scormonire în adâncime” (Tudor Vianu).

El însuși rod al unei eredități șubrede (fiu al unei cîntărețe de varietate, Zaza, și al unui bătrîn aristocrat decăzut), personajul e urmărit în declinul său biologic progresiv și reflexele din conștiința sa. Maxentiu este „floarea de seră a unei rase istovite” (E. Lovinescu).

Hortensia Papadat-Bengescu introduce tehnica punctelor de vedere în construirea personajelor ilustrată de A. Gide, V. Woolf, W. Faulkner sau Camil Petrescu în *Patul lui Procust*. Personajele se definesc nu atît prin caracterizarea directă a autoarei (deși au inițial cîte o mică „etichetă” — „buna” Lina, „frumoasa” Lina, Nory „feminista”, Lică „Trubadurul”), cît mai ales prin comentariile altor personaje — reflectări, tehnica fiind mascată de „aerul de bîrfă de salon” al relatărilor (G. Călinescu). Tehnica portretistică a autoarei este modernă — un personaj prezentat cu multiple și variate imagini ale mai multor personaje, ale personajului însuși conturat de către autoare sub forma unui rezumat concis. Constantin Ciopraga consideră că „întoată noutatea romancierii ține de arta de a elabora portrete în trepte, prin tușe succesive, de la diverse niveluri, din per-



spective schimbate". Complexitatea personajelor se realizează astfel în timp.

Maxențiu, de pildă, văzut de Lică, este „un biet coconaş galben ca de ceară, cu gene roşii şi cu ochii pătaţi. Purta o bărbuţă blondă ascuţită, cu fire veştede”, un „bărbat lingav”. Ada, în sinea ei: „S-a ramolit de tot! gîndi. Ce sunt ochii ăia galbeni? Stîrpitură de viţă mare. Nobil am vrut, nobil am”.

Personajele se contemplează, se autoobservează, cercetează pe ceilalţi şi sînt şi ei la rîndul lor sub lupa observaţiei. La Maxențiu, autoarea urmăreşte evoluţia bolii şi reflectarea ei şi a întîmplărilor din jurul său, în conştiinţa acestuia. Maxențiu este un introspectiv (procedeu modern — realism psihologic). El are plăcerea de a-şi contempla propria suferinţă şi descompunere datorită bolii: „Pentru el interiorul era accesibil. Nu-l vedea aşa cum vede chirurgul un trup deschis, el vedea cu un fel de facultate tactilă ca şi cum pe fiecare parte a trupului sensibilitatea îi dezvoltă mii de ochi întorşi înăuntru. Chiar şi în somn urmărea ceea ce se petrece acolo ca o veghe văzînd prin întuneric”.

Scriitoarea insistă asupra egoismului de bolnav, dezvoltă relaţia străină, rece pînă la duşmănie faţă de Ada, soţia lui (mai ales de cînd intuieşte relaţia intimă cu Lică, ostentativ de sănătos). Găsise două sisteme pe care le specula: boala lui şi pe Lică (...). Răutăţile erau picături ce-i puneau singele în mişcare, ce-i umpleau cavernele reci”.

În capitolul în care Ada prezintă soţului ei pe domnul Lică Petrescu, numit şi Lică Trubadurul, pe care îl angajează să se ocupe de caii de rasă ai prinţului, sînt puse în lumină tehnici tradiţionale şi moderne: comentariul autoarei, monologul lui Maxențiu, minuţia descrierii bolii acestuia — monologul interior, reacţia lui Maxențiu la apariţia Adei — Lică, dedublarea lui Maxențiu (gîndurile sale revoltătoare şi vocea blîndă, reţinută în dialogul cu Ada). După cum observa Tudor Vianu, „viaţa obscură a conştiinţei joacă şi în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă, dar nu luminată, în timp ce la doamna Papadat — Bengescu ea este supusă scalpelui incisiv şi lentilelor măritoare ale analizei pînă este transformată în luminoasă conştiinţă (...) ea vrea să facă sensibil ceea ce scapă vederii. Aşadar, psihologie dintr-un unghi de vedere raţional, logic”.



Maxențiu își urmărește boala minuțios, cu o plăcere cinică în planul conștiinței sale, dezvăluind sensibilități reale, vulnerabile.

Totul e înregistrat amănunțit, sobru, meditativ și impresionant. „Așa cum își periclita altădată viața prin efortul de a nu tuși, așa cum se complăcea în tuse pînă la înec, nu se ajuta cu nimic, i se părea că face bine să zdruncine bieții mușchi, să tragă din bieteile fibre, să-și zdrobească plămînii putrezi ca să ducă la maximum acea convulsie. Credea că va curăța astfel locul unde stau zgîrieturile și spatele, dar avea nădejdea că tusea va reîncepe pentru ca prin dovada ei să i se manifeste iarăși o viață, care, în pauze, părea că-l lasă vid, prea uscat”.

Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu se prezintă cu o imagine dublă: exterioară (masca) pentru salvarea aparențelor și respectarea conveniențelor, din snobism, și lumea interioară stratificată. Maxențiu este obligat „să joace comedia tragică a vieții de toate zilele, cu un program de osteneți mărunte și inutile care îl epuizează și-i amplifică suferința”: plimbatul cu trăsura împreună cu Ada, seratele, prietenii, în timp ce el simțea că „șărmanul” său corp se va desface „din toate niturile”, un manechin îmbrăcat în ținută de „sportsman”. Maxențiu, bolnav, „se silește să urmeze necanica mondenității” (G. Călinescu).

Urmărit în evidenta sa degradare fiziologică, Maxențiu manifestă comportamentul unui degenerat: „Ceea ce-i plăcea mult era nădușeala. Ascundea momentul transpirației înadins ca să rămînă în izul ei, numai cînd începea tremurul cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămașa de tot. O mai ținea pe pat, așa, udă (...). Își iubea mizeria, așa cum alții își iubesc vițiul, cu voluptate și rușine”. „Coborînd tot mai adînc în zonele interioare ale ființei umane, aprofundînd o reacție sufletească, un gest, amănuntul psihologic, scriitoarea amintește de tehnica analizelor lui Marcel Proust” (T. Vianu).

Maxențiu depășește însă și faza egoismului și răutăților, realizînd cu luciditate sfîrșitul. „Nu mai ura pe nimeni, nu se mai iubea pe sine”, devenise „blînd și umil”. Acum doctorul, infirmiera, servitorii, Ada, toți erau dovezi ale mizeriei mărturisite. Nici el nu mai avea nici o întoarcere spre interior. Nimic acum din misterele subtile, din tragediile



subterane nu-l mai interesa. Cu toată atenția își examina ligheanul, batista și sta în patul imaculat cu un fel de voluptate a nesimțirii. După atîta constrîngere era o orgie de tuse, de expectorații, de toate mizeriile concrete ale boalei. El va sfîrși în sanatoriu.

În roman mai apar și alte personaje grotești și patologice, o întreagă estetică a urîtului, ilustrînd tare biologice și sociale (gemenii Mika-Le, Rim, Sia „amorțită și ursuză, tembelă”) ecou al naturalismului în literatura analitică.

Prințul Maxențiu este un personaj remarcabil în literatura română, în care sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea. (M.P.)

#### MIHAI [VITEAZUL]

*Pașa Hassan* de George Coșbuc

După cum observa I. Rotaru, din clipa în care „tabloul intră în mișcare”, Coșbuc rămîne neîntrecut. Propozițiile sînt scurte, dinamice. Predomină exclamațiile, iar imaginile vizuale și cele de mișcare sînt foarte pregnante. Secvențele se succed cinematografic, poetul slujindu-se cînd de un „și” narativ, cînd de o anaforă sau de o sugestivă comparație pentru a sublinia vitejia voievodului român: „Ca volbura toamnei se-nvîrte el roată / Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi / Și-o frînge degrabă și-o bate-napoi / Și-o vîntură toată”.

În ciuda aurei eroice, legendare, eroii „se mișcă într-un spațiu de familiaritate” (P. Poantă), fapt ilustrat prin multitudinea elementelor limbajului popular, turnate în tiparul expresiv al imaginilor artistice, ca, de exemplu, comparația hiperbolică (de tip popular): „ca volbura toamnei”, „ca lupu-ntre oi”, sau folosirea lui „și” narativ prin care se ilustrează intrarea vijelioasă a domnitorului român în urdia păgînă.

În secvența următoare (strofele 5, 6), figura lui Mihai domină cîmpul de bătaie, îngrozind sufletele turcilor și ale căpeteniilor lor. Este momentul cînd teama și panica se

instalează definitiv în inima dușmanului. Văzut de Hassan, Mihai cutreieră vitejește cîmpul „tăind de pe cai”, dar în auzul lui se amplifică în mintea conducătorului turc, până la dimensiuni apocaliptice: „El vine spre pașă: e groază și vai, / Că vine furtună”.

Figurile celor două personaje, Mihai Viteazul și Pașa Hassan — vor fi admirabil caracterizate, prin intermediul antitezei și al hiperbolizării, în secvența următoare, magistrală (strofele 7—11 inclusiv), conținînd *tabloul* dramatic al *confruntării*, axat pe dualitatea vitejie — lașitate.

Poetul pune față în față pe cei doi conducători, diferiți nu numai prin trăsăturile moral-sufletești, care le justifică acțiunile, dar și prin cauza pentru care luptă: independența, libertatea, pe de o parte, și cîmpire, subjugarea, pe de alta. G. Coșbuc „care avea vocație epică și dramatică” (G. Călinescu), ilustrează magistral încordarea situațiilor, reușind să dea eroilor săi proporții impunătoare.

Schița de portret pictural, sugerînd groaza conducătorului turc, e admirabil surprinsă în momentul provocării la luptă în doi: Hassan, care văzuse înfrîngerea rapidă a oștilor sale, zdrobite de iureșul trupelor românești, nu poate rezista tensiunii confruntării cu „ghiarul”. Cuprins de disperare, înfricoșat, Hassan devine ridicol. El nu răspunde strigătului de bătaie lansat de Mihai „Stai, pașă, o vorbă de-aproape să-ți spun, / Că nu te-am găsit nicăierea”; „Stai, pașă / să piară azi unul din noi!” — ci, obsedat în fuga lui înfricoșată de figura „ghiarului”, despre care se dusesse vestea pe Dunăre, „aleargă de groaza peirii bătut / Mănîncă pămîntul”. Dialogul ca și vorbirea directă trădează vocația dramatică și epică a lui G. Coșbuc.

Domnitorul român e hotărît să cîștige biruința cu prețul vieții, dacă va fi cazul, în timp ce frica lui Hassan atinge proporții uriașe, ca de coșmar, fapt conturat printr-o metaforă de mare forță evocatoare: „Cu friul pe coamă el *fuge nebun* / , că-n ghiară de fiară și-n gură de tun / Mai dulce-i peirea.”

Chipul lui Mihai Viteazul este reliefat prin tehnica gradării comparațiilor cu elemente ale naturii. El e „suflet de vînt”, „volbura toamnei”, ca ulterior să devină „furtună”, cu vorba de „tunet”, portret înspăimîntător și măreț în același timp. Figura lui Mihai capătă, astfel, în imagi-



nația bintuită de spaimă a turcului, proporții uriașe: „Sălbatecul vodă e-n zale și fier. / Și zalele-i zuruie crunte / Gigantică poart-o cupolă pe frunte / Și vorba-i e tunet, răsuflatul ger / Iar barda-i din stînga ajunge la cer, / Și vodă-i un munte”.

Din acest portret, bazat pe exagerări intenționate, pe metaforă și simbol (vorba-i un tunet, „răsuflatul ger” și „vodă-i un munte”) rezultă convingător valoarea artistică a hiperbolei („barda-i ajunge la cer”, „poart-o cupolă pe frunte”) Strofa a VIII-a e făcută din cîteva onomatopee („zalele-i zuruie”) și-i clădită pe ritmuri perfecte; impresionează și vocabularul („fier”, „zale”, „zuruie”, „tunet”, „ger”, „vodă-i un munte”).

La G. Coșbuc epicul este un mijloc de dezvăluire a sentimentelor care însuflețesc personajele surprinse a faptui acțiuni vitejești. Prin mulțimea verbelor autorul compune o figură legendară a eroului Mihai: el „zărește” dușmanul, „se-ntoarce și pleacă”, „intră-n urdie”, „și-o frînge”, „și-o bate”, „și-o vîntură”, „aleargă”, „împrăstie singur”, „cutreieră cîmpul”, „vine furtună”. El e plin de curaj, de vitejie.

În contrast cu Mihai Viteazul, surprins de autor tot timpul în acțiune, Pașa-Hassan este conturat inițial static și apoi descriptiv, accentul căzînd pe transmiterea reacțiilor lui înspăimîntate. Cuprins de spaimă nețărmurită, acesta aleargă spre un loc de salvare. Poetul a izbutit magistral să pună în relief groaza care-l cuprinde încetul cu încetul pe cotropitor, folosind diferite mijloace artistice. El surprinde a) înfățișarea fizică: pașa are „ochii de sînge”, „barba vilvoi”, îi „dîrdîie dinții” și-i „galben pierit”; b) gesturile necontrolate: lovește „cu scările” coapsele calului, îl bate peste gît „cu pumnii-amîndoi”, „turbanul îi cade și-l lasă căzut”, „își rupe cu mîna vestmîntul” care-l ține în loc; el ne redă senzațiile vizuale și auditive, care capătă, în imaginația celui fugărit, proporții apocaliptice: vorba lui Mihai i se pare „ca tunetul”, răsuflarea lui e „ger”, zalele-i „zuruie crunte”; căciula lui e „o cupolă gigantică”, barda din mîna stîngă i-ajunge „la cer”, vodă-i „un munte”, așa că invadatorul „zboară șoimește”: „Turbanul îi cade și-l lasă căzut; / Își rupe cu mîna vestmîntul, / Că-n largile-i haine se-mpiedică vîntul, / Și lui i se pare că-n loc e ținut; / Aleargă de groaza peirii bătut, / Mănîncă pămîntul”.



În acest mod G. Coșbuc realizează paralclismul axat pe dualitatea vitejie-lașitate. Dinamismul extrem al tabloului este realizat prin folosirea verbelor de mișcare accelerată („fuge“, „zorește“, „lovește“, „bate“, „zboară“, „cade“, „rupe“, „se-mpiedică“, „aleargă“, „dîrdîie“, „mănîncă pămîntul“) la prezentul etern; prin trecerea rapidă de la un plan la altul al imaginii, dar și prin utilizarea versului scurt, menit să scoată în relief și să nuanteze afectiv ideea. (S.B.)

### MIHAI VITEAZUL

*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu

Cel ce avea să fie „sufletul Revoluției de la 1848, omul mai spectaculos decît opera“ (G. Călinescu), pasionat cercetător al documentelor istorice, Bălcescu aprecia istoria drept „cea dintîi carte a unei nații“, iar poeziile populare drept „un mare izvor istoric“ dezvoltînd astfel ideile național-populare ale lui M. Kogălniceanu fundamentate prin „Dacia literară“. *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* — opera principală a lui Bălcescu — a rămas neterminată, în timpul vieții n-a fost publicat decît un singur capitol.

Lui Alexandru Odobescu îi revine meritul de a fi publicat, parțial, în „Revista română“, între 1861—1863, manuscrisul *Istoriei...* lui Bălcescu, iar în 1878, sub patronajul *Societății Academice Române*, a editat prima versiune completă a manuscrisului.

Așezat de G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, în capitolul „Mesianicii pozitivi“, alături de Mihai Kogălniceanu, ș.a., N. Bălcescu a văzut în Mihai Viteazul, ca și ceilalți cărturari pașoptiști ai epocii, un simbol al luptei de eliberare națională și al unității tuturor românilor, înfăptuită vremelnic de strălucitul voievod, în 1600.

Lucrarea a fost proiectată în 6 părți, cu titluri sugestive pentru fiecare moment din viața eroului: *Libertatea națională*, *Călugărenii*, *Robirea țăranului*, *Unitatea națională*, *Mirăslău* și *Gorăslău* (manuscrisul se oprește în fața capitolului 33 din cartea a V-a). *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* este o sinteză a personalității lui Bălcescu



prin informația și documentația riguroasă, dezvăluind un erudit, la vremea sa, dar și un artist al cuvântului.

Lucrarea este o monografie în memoria marelui voievod, dar și o monografie a epocii, o lucrare unică în felul ei, „cu neputință de atins de însuși Hasdeu care, în *Ion Vodă cel Cumplit*, venea pe urmele lui Bălcescu” (Ion Rotaru — *O istorie a literaturii române*).

Scrierea lui Bălcescu este vibrant patriotică și are în centrul ei un erou de epopee pe care-l admiră și-l iubește pentru că „a ridicat steagul libertății”, dorind „mîntuirea patriei”.

Bălcescu urmărește ascensiunea și căderea lui Mihai, în care vede un geniu militar, un regenerator al nației sale, un mare bărbat împlinitor al unirii tuturor românilor, unul „dintre cei mai minunați ai omenirii”.

Valoarea literară a cărții stă în compoziție și stil, și, așa cum s-a observat de-a lungul vremii, impune prin sensibilitatea afectivă, prin seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur”, din care se alcătuiește „o atmosferă morală” (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*). Prin dorul de libertate, eroul excepțional ce întruchipa idealurile pașoptiste — prin viziunile providențiale, gustul antitezelor, Bălcescu este un spirit romantic. George Călinescu aprecia că „personalitatea scrierii stă în tonul religios inspirat”.

Cartea I, *Libertatea națională* (1593—1595 aprilie) începe cu vorbe pioase învăluite într-o aură mesianică, din care răzbate grav și solemn sentimentul demnității naționale.

„Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, supt povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea”.

Fragmentul ales spre ilustrarea portretului voievodului cucerește prin naturalitatea și sinceritatea tonului, prin curgerea limpede și cadențată, aproape rituală, a frazei ample, armonioase, în care cuvîntul e ales cu migală în care vibrează într-o tonalitate gravă, profetică un suflet de poet.

„În acel timp de chin și de jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales și vestit și lăudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile alese și feliurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către

cei asemenea, omnia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau mult lăudatul său caracter. Acesta era Mihai, banul Craiovei, fiu al lui Pătrașcu — Vv., care, pentru blîndețea cu care cîrmui țara de la 1554 pînă la 1557/, se numește *cel Bun*.

Strălucirea nașterii lui Mihai, sfatul lui cel drept și priceput, cuvîntul lui blînd și îmbielșugat, iar mai cu seamă faptele cunoscute ale lui îi cîștigă inima poporului și trimbiță numele lui în toate părțile țării. El administra de cîtăva vreme bănatul Craiovei și aduse cu încetul această bănie în starea ei cea veche de neatîrnare administrativă și judecătorească și ostășească, fără altă legătură cu domnia țării decît plata de un tribut.

Astfel, în minutul cînd armata țării era dezorganizată de domnul ce se temea de dînsa, el își organizează un trup de oștire prin care ținea în frînă împilările turcilor și ocrotea pe supușii săi.

Soarta cea blîndă supt care se afla locuitorii Banatului era pizmuită de locuitorii de dincoace de Olt și slujea a glorifica numele lui Mihai înaintea porulului. El ajunge a fi nădejdea tuturor, răzbunătorul atît de mult dorit și așteptat.

Bălcescu pune în lumină însușirile de caracter ale eroului său într-o curgere de adjective asociate cu naturalețe, grupate, de regulă, cîte două-trei.

De la început, el își definește eroul printr-un contrast: în acel timp de *chin și jale strălucea...* un bărbat *ales și vestit și lăudat...*, pentru ca, în continuare să enumere virtuțile „alese” și „felurite” prin perechi de adjective, cît și prin antepunerea adjectivului, care este astfel pus în lumină (*mult lăudatul*), concluzionînd asupra caracterului lui Mihai.

În spiritul portretisticii de tip clasic, care se oprește îndeosebi asupra trăsăturilor morale, Bălcescu surprinde de la început, dintr-o privire, trăsăturile semnificative și fundamentale ale eroului. El vorbește de faptele acestuia care îl arată bun organizator și administrator al băniei, de calitățile lui militare.

Fragmentul se încheie cu admirația înflăcărată a lui Bălcescu care-și investește eroul cu însușiri mesianice: spiritul revoluționar, încrederea în clasele de jos, duhul religios eliberator.



Al doilea fragment prezentat spre ilustrare, îl arată pe Mihai într-o situație de excepție, momentul osîndei poruncită de Alexandru-Vodă: „Temîndu-se ca poporul să nu se ridice înfuriat și să scape pe prînsul său, Alexandru-Vodă hotărî a-i grăbi moartea.

Într-o zi îl scoaseră din pușcărie legat și îl porniră la locul osîndei. Mulțimea poporului urmărea pe osîndit, tristă, jalnică și tăcută, văzînd că cea din urmă nădejde de mîntuire i se va curma cu capul acelui june bărbat eroic.

În cale, trecînd pe lîngă Biserica Albă, pe vremea liturghiei, spun că îl lăsară a intra în biserică și, rugîndu-se, se făgădui lui sfințu Nicolae, fiind hramul, că de-l va mîntui, să-i facă mănăstire în numele lui, precum a și făcut, de se numește acea biserică acum Mihai-Vodă.

Sosind în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mină, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit.

Dar cînd ațintește ochii asupra jertfei sale cînd vede acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă, ridică satîrul, voiește a izbi, dar mina îi cade, puterile îi slăbesc, groaza îl stăpînește și trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om...

Această întîmplare minunată înfioară mulțimea ca o mișcare electrică. Văzu într-însa un semn ceresc, prin care Dumnezeu voia păstrarea acestui om, și un glas detunător de milă și iertare scăpa din peptul acelei gloate. Boieri și popor luară pe osîndit în mijlocul lor și, ducîndu-se la palat, înaintea voievozului, cerură iertare.

Vrînd, nevrînd, domnul fu silit a se îmblînzi și a-i dărui viața“.

Dramatismul momentului e subliniat de prezentarea mulțimii adunate, „tristă, jalnică și tăcută“ (o enumerare de trei adjective-epitet), iar Mihai un „june bărbat eroic“.

Narațiunea devine dramatică și capătă duhul legendei (folosirea vorbirii impersonale: *spun că...*). Bălcescu fixează locul și momentul evenimentului: pe lîngă Biserica Albă, pe vremea liturghiei, Mihai făgădui lui Sf. Nicolae să-i facă mănăstire, de va fi mîntuit.

Folosind antiteza, autorul scoate în relief personalitatea de excepție a lui Mihai: „gîdca, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși”; iar Mihai, „acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare” — imagine evident romantică.

După o serie de verbe la perfectul simplu, Bălcescu folosește prezentul revelator, de mare efect, luminînd mai puternic personalitatea eroului.

Momentul narat e văzut de Bălcescu prin reacția mulțimii adunate: ea vede în aceasta „o întîmplare minunată” care „înfioară mulțimea ca o mișcare electrică”.

Astfel, Bălcescu surprinde și el mișcarea mulțimii ca personaj colectiv... „un glas detunător de milă și iertare scăpă din peptul acelei gloate. Boieri și popor luară pe osîndit în mijlocul lor și, ducîndu-se la palat, înaintea voievodului, cerură iertare”.

Vorbind de mulțime, verbele sînt iarăși la perfectul simplu, la un trecut apropiat. Reliefarea figurii lui Mihai se realizează, anterior, prin verbele la prezent („cade”, „slăbesc”, „stăpînește”, „fuge”) și efectul stilistic, era evident.

Eroul lui Bălcescu, pentru care vibrează toată admirația sa, se află astfel în prim plan, măreț, în toată splendoarea.

„Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluralitate de planuri în adîncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sînt situate în prim plan și inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui basorelief”, remarca Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*. Ion Valeriu Cristea consideră mai potrivit a vorbi de „o tehnică și de efecte ale cinematografului în relief” (*Interpretări critice*, 1970).

Bălcescu vede în marele voievod un patriot, un cruciat, un genial ostaș pe cîmpul de luptă, un bun familist („ca toate inimile de leu, el își iubea familia, un protector al ostașilor săi, un visător al unirii naționale, ferm și iute la mînie, unul „dintre cei mai minunați bărbați mari ai omenirii”.

În fragmentul *Călugărenii* (aprilie 1595 — decembrie 1595) din Cartea a II-a, figura lui Mihai Viteazul se conturează monumental în eroismul său: „Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai cugetă întru inima sa că împregiurarea cere neapărat vreo faptă eroică, spre a descuragia pe turci și a îmbărbăta pe ai



săi. El *hotărăște* atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Rădicînd ochii către cer, mărinosul domn *chemă* în ajutoru-i protecția mîntuitoare a Dumnezeuului armatelor, *smulge* o secure ostășească de la un soldat, *se aruncă* în coloana vrășmașă ce-l amenință mai de aproape, *doborîră* pe toți cei ce încearcă a-i sta împotrivă, *ajunge* pe Caraiman-Pașa, îi *zboiră* capul, *izbește* și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, *se întoarce* la ai săi, plin de trofee și fără a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creștini îi *însuflește* și îi *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate".

Verbele la prezent, precum și adjectivele-epitet fac vie și expresivă imaginea dinamică a luptei din care Mihai iese incunurat de glorie. Suita de propoziții coordonate juxtapuse asigură frazei ample o anumită cadență, armonie muzicală ce interiorizează admirația înflăcărată a scriitorului.

Astfel, *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* este nu numai o lucrare istorică, dar mai ales dezvăluie un autentic scriitor cu vocație romantică (stilul înflăcărat, grav, solemn, cu inflexiuni profetice).

Prin vitalitatea sa spirituală neobișnuită, prin ardoarea și puritatea idealurilor sale puse în slujba țării, prin frumusețea sa morală, prin dăruirea totală pentru progresul și unitatea neamului său mai presus de propria-i viață, Nicolae Bălcescu a devenit un simbol. George Ivașcu în *Istoria literaturii române* (vol. I, Ed. Științifică, Buc., 1969), îl consideră pe Bălcescu „unul din creatorii limbii române moderne”, „unul din ctitorii conștiinței de sine a națiunii sale, un Miron Costin al veacului al XIX-lea, care a creat primul monument istoric al istoriografiei noastre după opera marilor cronicari și a făurii proza de idei modernă”. (M.P.)

Miorița, v. Ciobănașul — personaj simbol

MIRA

*Meșterul Manole* de Lucian Blaga

V. Manole

## MIRCEA (CEL BĂTRÎN)

### *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu

Mircea cel Bătrîn și Baiazid sînt personaje exponențiale. Ele se sprijină pe un personaj colectiv — *oștirea* — și sînt antitetic înfățișate de autor (antiteza este des folosită de romantici). Trebuie reținută apoi împrejurarea deosebită în care cei doi comandanți de oști se întîlnesc: e un moment de mare tensiune psihologică, de încordare, înainte de o (grozavă) confruntare armată.

La început Eminescu notează sumar înfățișarea exterioară a eroului său preferat: „La un semn deschisă-i calca și s-apropie de cort / Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port“. Apoi Mircea este pus în situația de a discuta cu adversarul său, etalîndu-și, pe parcursul dialogului, o serie de trăsături morale. Astfel, fiind reprezentantul unui întreg popor, el îl primește pe Baiazid respectînd datina străbună: cu ospitalitate și cu bună cuviință: „— Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit, / Cît suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!“

Dar, adresîndu-i, în numele poporului român salutul de bun-venit, demnitatea nu-l părăsește nici o clipă; el respinge gîndul supunerii și, prefăcîndu-se a nu înțelege amenințările îngîmfatului sultan, se angajează să se comporte demn în orice situație: „Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți; Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne cerți, / Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale, / Să ne dai un semn și nouă de mila Măriei tale... / De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi, / Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război“.

Domnul Țării Românești apare, în această secvență, ca un om modest, calm și hotărît, dar și foarte înțelept. El este decis să-și apere țara, să răspundă cum se cuvine provocării de război. Secvența are caracter dramatic. Prin dialog, Mircea și Baiazid devin niște personaje care vorbesc și se mișcă scenic. Îl „vedem“ pe îngîmfatul cotropitor adresîndu-se scurt voievodului român: „— Am venit să mi te-nchini“ — și amenințînd: „De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini“. Prin contrast, apare cumpătarea domnitorului nostru. De remarcă este și stilul vorbirii lui, „simplă și



cumpănită, mai ales prin acel plural al majestății — țărănesc în același timp, care contribuie la impresia unei subtile ironii" („să ne ierți", „să ne dai un semn și nouă de mila Măriei tale"), după cum observă I. Rotaru.

*Baiazid* este plin de înfumurare și de minie abia reținută când află că românii nu primesc închinarea. Orgoliosul cotropitor își începe discursul cu o întrebare retorică violentă: „Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gindești că pot / Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?", urmată de hiperbole, repetiții, comparații homerice, inversiuni, metafore, menite să evidențieze trufia nemăsurată a celui care era sigur de victorie: „O, tu nici visezi, bătrîne, câți în cale mi s-au pus! / Toată floarea cea vestită a întregului Apus, / Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună, / Să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună. / S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta, / Papa cu-a lui trei coroane, puse una peste alta, / Fulgerele adunat-au contra fulgerului care / În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare".

Pentru a-l intimida pe Mircea cel Bătrîn, sultanul amintește de luptele pierdute de toți aceia care s-au împotrivit Semilunei, culminând cu descrierea bătăliei de la Nicopole (1396), unde popoarele creștine au fost înfrînte.

De mare frumusețe este, în acest pasaj metafora: „floarea cea vestită" care s-adună „să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună"... Aceștia: „fulgerele adunat-au contra fulgerului" ca și epitetele: „floare vestită", „zale lucii", „turbare furtunoasă", „pace adîncă", „ură ne-mpăcată". Oștile dușmane erau nenumărate de aceea modalitatea artistică principală este, în continuare, hiperbola, asociată repetiției și comparației: „Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace"; „se mișcară riuri-riuri", „zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi"; oștile creștine se mișcau „îngrozitoare", „că pădurile de lănci și săbii", încît „Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii!". Personificarea este aici un mijloc magistral de-a sugera intensitatea dramatică a confruntării dintre creștini și păgîni, vastitatea spațială a conflagrației.

Făbindu-se cu victoria de la Nicopole, *Baiazid* vrea să intimideze, să mențină teroarea psihologică, prin intermediul căreia speră să obțină închinarea Țării Românești fără nici o luptă. Finalul pasajului se și încheie prin exprimarea,



de către sultan, a unui dispreț total față de voievodul român, autorul slujindu-se de un mănunchi variat de procedee: interogația retorică, inversiunea, prezența lui „și” narativ: „Și de crunta-mi vitejie tu te aperi c-un toiag? / Și, purtat de biruință, să mă-mpiedic de-un moșneag?”

Acum se schimbă tonalitatea versurilor. Pentru marele Eminescu, simplitatea lui Mircea este chintesența simplității poporului pe care-l reprezintă. De aceea, situînd în prim-planul acestei secvențe, ca trăsătură dominantă a eroului său, patriotismul (evident atît în timpul confruntării verbale, cît și în timpul luptei), poetul îl pune pe domnitorul român să răspundă calm și hotărît cuvintelor ofensatoare, pe care i le-a adresat Baiazid: „— De-un moșneag, da, împărate, căci moșneagul ce privești / Nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești”.

Înțelepciunea lui Mircea decurge din aceea că a văzut și știe multe despre țara sa (sens pe care-l găsim în repetarea insistență, de către poet, a cuvîntului „moșneag”). El este conducătorul în vremi de restriște, a poporului său, este un personaj exponențial, este Cezărul. Responsabilitatea sa în fața neamului este pusă în evidență prin antiteză(... „nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești”, este, cum arătam la început, prototipul omului de geniu, al omului politic de excepție. De aceea el arată limpede sultanului că este decis să-și apere țara și să răspundă cum se cuvine provocării la război: „Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști, / Nici ca Dunărea să-nece spumegînd a tale oști”.

Amintind luptele seculare purtate de poporul său împotriva cotropitorilor, Domnul insistă pe ideea că acestea au fost purtate nu din deșartă trufie, ci din „iubire de moșie”: „Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă, / Au venit și-n țara noastră noastră de-au cerut pămînt și apă / Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt, / Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pămînt”.

Să observăm locul pe care-l ocupă cele două cuvinte „pămînt” și „apă” în pasajul citat, știut fiind că acestea erau însemnele supunerii cerute de cuceritori (după Herodot, în „Istorie”, cartea a IV-a). Fiind elemente cu caracter vital pentru ființa neamului nostru, Eminescu le acordă, în replica



lui Mircea, la început un ton grav, iar apoi, la distanță de numai un vers, printr-un subtil joc de cuvinte, le conferă un ton amenințător, devenind un soi de zicală populară cu caracter profetic. Cei care au cerut „pământ și apă” s-au făcut în cele din urmă „o apă și-un pământ”, au fost adică nimiciți; iar de-a lungul timpului și alți cotropitori trufași au fost spulberați, pentru că: „După vremuri mulți veniră, începînd cu acel *oaspe*, / Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe”. Ironia este evidentă în acest pasaj. Inspirîndu-se dintr-o „carte” a lui Herodot, Eminescu amintește aici despre Darius I, regele persan, care, purtînd o campanie împotriva sciților, a ajuns și pe teritoriul actual al țării noastre. El este acel „oaspe” care-a cerut „pământ și apă” sciților, adică supunerea.

Folosind insistent interogația retorică, Eminescu îl pune pe eroul românilor să-și înfrunte adversarul, în plan tematic, deocamdată. E o înfruntare de principii, între doi comandanți politici, în care Baiazid este acuzat, pe drept, de lăudăroșenie: „Te fălești că înainte-ți răsturnat-ai val-vîrtej / Oștile leite-n zale de-mpărați și de viteji? / Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus? / Ce-i mîna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus?” Și aflăm că sultanul „se fălește” de pomăna că Apusul i s-a supus, pentru că oștile acelea luptau numai pentru glorie, nu pentru apărarea țării lor: „Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea tă de fier, / A credinții biruință căta orice cavaler”. Să reținem expresivitatea epitetului „fruntea de fier” care ne dă sugestia unui comandant de oști infatuat, orgolios, avînd conștiința puterii sale fiind, însă „încoronat”, mereu pus pe noi cuceriri, amenințînd mereu (Ne amintim că lui Mircea, la începutul întrevederii lor, i-a spus răspicat: „De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini”, asta în cazul cînd nu i se supune. Aluzia e biblică. Ramură de spini a purtat Isus cînd a fost răstignit.)

În contrast cu dușmanul său, Mircea cel Bătrîn e gata să se sacrifice pentru poporul său, pentru libertatea și independența țării sale, să devină un adevărat martir: „— Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul... / Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, riul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este, / Dușmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste.” Domnitorul român vorbește în numele colectivității pe care o reprezintă și în care se integrează



solidar (vezi folosirea pronumelui personal la pers. I „ne”, din sintagma „să ne cunoști”). Răplica lui concentrează în ea demnitatea unui întreg popor, stăpinit de o înaltă ținută morală; de aceea, vorbele imaginate de autor că au fost roștite de eroul de la Rovine, au valoare de maxime, au devenit proverbiale. Mircea cel Bătrîn nu se sprijină pe „oști”, ci pe zidul „iubirii de moșie”, pe o forță morală teribilă, care formează o singură și indestructibilă unitate: „N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!”

Mulțimea de procedee folosite acum de autor: interogații retorice, exclamația (retorică), enumerările, antiteza mai ales („mi-e prieten” / „iară ție dușman este”), ca și metafora („iubirea... e un zid”) au menirea de-a contura imaginea patriotului înflăcărat, conștient de responsabilitatea ce și-o asumă în fața istoriei și convins că natura, mereu solidară cu românul, va fi și de data aceasta un factor strategic în lupta pentru apărarea ființei naționale.

Se impune să mai subliniem acum marea măiestrie a lui Eminescu în folosirea cuvintelor vechi ale lexicului românesc (cunoscute din cronici pe care le cerceta cu pasiune încă din copilărie, din biblioteca tatălui său.) De exemplu „moșie” este un substantiv folosit cu sensul vechi de „patrie”. În sintagma „iubire de moșie” expresivitatea e mult sporită, sensul obținut fiind cel de patriotism, care dăinuie la români dedemult, „din vremuri” imemoriale.

Încă o observație: în cuvântul roștit de Mircea se recunoaște gruparea pronumelui de persoana I și a II-a, pentru a evidenția antiteza dintre reprezentantul românilor și cel al turcilor (pentru Baiazid apar numai forme de persoana a II-a singular). De exemplu, este semnificativ că față de șase verbe folosite la pers. I „nu aș dori”, „nu voi”, „să mă laud”, „nici că voi”, „să te-nspăimânt”, „îmi apăr”, apar tot șase verbe la persoana a II-a singular, ceea ce mărește contrastul: „privești”, „să ajungi”, „să cunoști”, „te fălești”, „te lauzi”, „dușmănit vei fi”. Dominantă este folosirea persoanei I, cum am văzut în versurile: „Eu? nu ți-aș dori... să ne cunoști” sau „Mi-e prieten numai mie”.

Se mai impune observația că în cuvântul lui Mircea predomină substantivele la singular, pe când în vorbele lui



Baiazid, cele la plural, închegîndu-se și-n acest mod termenii unei tranșante opoziții: „Eu? îmi apăr sărăcia și neamul”, „tot ce mișcă-n țara asta, iul, ramul”, „mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este”; ca, în finalul luptei de la Rovine, termenul la singular să apară în versul: „Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română”.

Vorbind despre punerea în antiteză a celor două personaje din *Scrisoarea III*, mai facem observația că identitatea lui Mircea este anunțată de sol, care îl vestește pe Baiazid: „Domnul nostru ar vrea să văză pe măritul împărat”; Apoi Mircea însuși se dezvăluie, prin replicile sale: „...moșneagul ce privești / Nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești”. Ce doi comandanți sînt surprinși nu numai într-o convorbire tensionată, ci și în timpul confruntării armate, cînd autorul dă alte detalii semnificative, dar tot contrastante, despre aceste personaje: Eminescu spune că „Mircea însuși mină-n luptă vijelia-ngrozitoare”, în timp ce despre Baiazid notează: „În zadar striga-mpăratul”... pentru că el va fi înfrînt. (S.B.)

MIRON IUGA

### *Răscoala de Liviu Rebreanu*

Se înscrie în seria personajelor lui N. Filimon și D. Zamfirescu, îmbogățind astfel categoria boierului de viță veche, legat trainic de pămîntul moștenit din tată-n fiu.

Critica literară l-a apropiat, din acest punct de vedere, de Ion al Glanetașului, apreciindu-l drept „un Ion evoluat, la care sentimentul posesiunii s-a transmis și s-a fixat printr-un șir de generații. Deși pe alte coordonate sociale și pe alte dimensiuni, el se simte cu picioarele la fel de adînc în glie”.

Respectat și temut de țărani pentru firea autoritară și severă, pentru Miron Huga pămîntul este însăși viața.

Din comentariile altor personaje, din atitudini, din gesturi, limbaj și din notațiile scriitorului se construiește un personaj realist viabil.

Cei care vin în contact cu el recunosc calitățile boierului:

„Bun suflet boierul, nici vorbă, dacă nu-i ieși din porunci” -- spune Ion Pravilă; învățătorul Dragoș, care încearcă să vorbească boierului în numele țăranilor, dezvăluie și el relația bazată pe înțelegerea între boier și țărani, dar imixtiunea lui îl irită și îl nemulțumește pe Miron Iuga.

Țăranii văd în Miron Iuga pe părintele lor de la care nădăjduiesc o îndulcire a soartei ce-i apasă.

„Învoielile actuale sînt însă atît de grele că nu se mai pot suporta. Datorită lor, majoritatea oamenilor au flămînzit îngrozitor toată iarna. Cu sacrificiu relativ neînsemnat s-ar putea îmbunătăți viața tuturor”. Miron Iuga îi taie vorba cu asprime: „— N-am nevoie de mijlocirea *d-tale* pentru a afla ce doresc oamenii mei! Mijlocitorii de teapa *d-tale* sînt pacostea sătenilor”.

Reacția boierului Miron Iuga confirmă observația ace-luiași învățător care vorbește de cinstea, dar și de cel care se simte stăpîn deplin: „nici nu înșeală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani... în schimb nu admite să crîcnească nimeni”. În urma iernii grele, „s-a îndurat de suferința oamenilor și i-a lăsat să-și aducă din pădurea lui crengi, uscături fără parale și fără să-i însemne în catastife”.

Bătrînul boier, cunoscător al vieții și al țăranilor în special, ironizează discursul penibil al prefectului Boerescu, zicînd că „țăranului nu-i trebuiesc discursuri, ci sfaturi sau porunci”.

Portretul fizic conturat de scriitor sugerează și firea lui Miron Iuga, educația. „Mustața groasă, românească, puțin căruntă îi împodobește fața, iar glasul metalic, energic și totuși cald, te cucereau. Mîinile osoase, puternice, păreau în stare să țină coarnele plugului, cu toate că erau fine și degetele delicate”.

Comportamentul lui în relațiile cu nora sa, Nadina, cu oameni politici și de afaceri este a unui om cu educație, cu spirit rafinat, cu experiență, păstrător și apărător al tradiției, un conservator. De aceea nu vede și nici nu vrea să vadă conflicte pe moșia lui: „Eu nu cunosc nici un conflict și nici nu admit măcar posibilitatea de conflicte între mine și țărani. Ar însemna că și eu caut să-i exploatez ca alții, sau să profit de neputințele lor. Și tu știi că nu e obiectul nostru să ne îngrășăm din stoarcerea țăranului”. „Lasă-mă pe mine



să-mi apăr pământul. Cît trăiesc eu, asta e datoria mea" (discuția Miron—Grigore). Deși Grigore îl avertizează de ceea ce se aude, de mișcările țăranilor, bătrînul Miron Iuga e convins că aici este locul lui, din strămoși, să-și apere pământul:

„— Cum vine asta, măi care strigați, întreabă bătrînul Iuga cuprinzînd cu o privire toată mulțimea. Pământul meu să vi-l dau vouă?... Adică drept răsplată pentru că eu și tatăl meu și bunicul meu v-am primit pe moșiile noastre pe voi și pe părinții și pe bunicii voștri și v-am dat de lucru ca să puteți trăi și am împărțit cu voi cele bune și cele rele, acum ați vrea să ne scoateți de tot de pe moșia ce ne-a mai rămas și din casele noastre, să ne alungați ca pe niște venetici? Unde ați mai pomenit voi dreptate de asta, măi creștini?...“ Numai că, disperarea țăranilor a ajuns la capăt, cerînd în cor: „Pământ!... Pământ!... Pământ!“ (scena întîlnirii cu prefectul Boerescu).

Miron Iuga nu intuiește starea de spirit a țăranilor, îl surprinde și îl indignează îndrăzneala acestora, care i-au intrat în ogradă și i-au stricat grădina de flori. Trăiește, uluit, sentimentele de amărăciune, durere, dezamăgire pentru tot ceea ce se întîmplă.

El plătește cu viața nenorocirile țăranilor, care se dezlănțuie cu o furie stihică, într-o scenă monumentală și simbolică, de o mare forță realistă. (M.P.)

Moromete, v. Ilie Moromete; v. Nicolae Moromete

## MOȚOC

*Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi

Destinul lui Moțoc este modificat de C. Negruzzi, căci atît Moțoc cît și Tomșa, Spancioc și Veveriță au fost omorîți în Polonia în urma intervenției lui Lăpușneanul, care era sprijinit de turci, așa cum spunea cronica:

„Alexandru vodă Lăpușneanul dacă au dobîndit scaunul său la Iași și s-au așezat al doilea rînd la domnie, scos-au ceaușu împărătescu pre un turc mare, de au trimis cu pîră

la craiul leşescu pohtindu pre viclenii săi, pre Tomşa şi pre soţiile lui: Craiul pentru pacea ce avea cu turcul, a doa-o / şi pentru multă pînă ce-l păria leşii pentru moartea lui Vişnovetschi şi pentru sluşia a mulţi ce făcuse, au trimis pre sluga sa, pre Crasitschii la Liov, de i-au tăiatu capul Tomşii şi lui Moţoc vornicul şi lui Spancioc spătariul şi lui Veveriţă postelnicul, pre carii i-au îngropat afară din tîrgu la mănăstirea lui sfeti Onofrie. Şi aşa au fost sfîrşitul Tomşii”

Potrivit cu structura clasică a nuvelei, de o concizie, de un echilibru şi tensiune dramatică dozate riguros ca în teatru, autorul face din Moţoc un personaj principal, alcătuind episoade noi, dînd conflictului o forţă remarcabilă. Astfel, scena din capitolul I, în care se înfruntă voinţa autoritară şi inflexibilă a lui Lăpuşneanul şi Moţoc, vicleanul boier, conturează de la început trăsăturile de caracter esenţiale ale acestora.

Moţoc este un personaj liniar, în totalitate negativ, ilustrînd tipul trădătorului, al slugarnicului lipsit de scrupule. El este caracterizat de Lăpuşneanul însuşi, care-l cunoştea din prima sa domnie, şi se defineşte prin reacţiile proprii în diverse situaţii de excepţie, situaţii-limită: scena uciderii boierilor şi scena mulţimii.

În primul capitol, la întîlnirea soliei trimise de Tomşa-Vodă, Moţoc are misiunea de a transmite lui Alexandru Lăpuşneanul mesajul său şi de a-l împiedica să intre în Moldova.

Vorbirea lui Moţoc este plină de viclenie şi înşelăciune, cu ziceri ale vorbirii populare: ...ţara este liniştită, şi poate că măria-ta ai auzit lucrurile precum nu sînt; căci aşa este obiceiul norodului nostru, să facă din ţînţar — armăsar. Pentru aceea obştia ne-au trimis pre noi să-ţi spunem că norodul nu te vrea, nici te iubeşte, şi măria-ta să te întorci înapoi ca...”

Văzînd că vorba i-a fost scurtată de Lăpuşneanul, mînios, Moţoc, tenace, încearcă să-i întindă o cursă, cu viclenie ascunsă, dar intuită de inteligentul domn:

— „Doamne! Doamne! zice Moţoc, căzînd în genunchi, nu ne pedepsi pre noi după fărădelegile noastre! Adă-ţi aminte că eşti pămîntean, adă-ţi aminte de zisa scripturei şi iartă greşiţilor tăi! Cruţă pe biata — ţară. Doamne! sloboade oştile aceste de păgîni; vină numai cu cîţi moldoveni



ai pe lingă măria-ta, și noi chizeșluim că un fir de păr nău se va clăti din capul înălțimei-tale; și de-ți vor trebui oști, ne vom înarma noi cu femei și copii, vom ridica țara în picioare, vom ridica slugile și vecinii noștri. Încredi-te în noi! „Răspunsul voievodului, trădat în prima domnie de însuși slugarnicul boier, vădește nu numai mînia și ura celui trădat, dar și o cunoaștere a oamenilor, a psihologiei lor, motivîndu-le acțiunile; de aceea el este necruțător cu Moțoc, pe care-l definește, stigmatizîndu-l pentru totdeauna, ca tip al trădătorului”. „...Pesemne gîndești că eu nu știu, zicătoarea moldovenească: „Lupul părul schimbă, iar năravul ba?! Pesemne nu vă cunosc eu, și pre tine mai virtos? Nu știu, că fiind mai mare peste oștile mele, cum ai văzut că m-au biruit, ne-ai lăsat? Veveriță îmi este vechi dușman, dar încă niciodată nu s-au ascuns; Spancioc este încă tînăr, în inima lui este iubire de moșie; îmi place a privi sumeția lui, pre care nu se silește a o tăinui. Stroici este un copil, care nu cunoaște încă pre oameni, nu știe ce este îmbunarea și minciuna, lui i se păr că toate păsările ce zboară se mănîncă. Dar tu, Moțoace? învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toți domnii, ai vîndut pre Despot, ne-ai vîndut și pre mine, vei vinde și pre Tomșa, spune-mi, n-aș fi un nătărău de frunte, cînd m-aș încrede în tine?”.

Comportamentul lui slugarnic, laș e pus în evidență în scena sîngeroasă a uciderii boierilor cînd, „silindu-se a rîde ca să placă stăpînului, simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind”.

Incitat de Lăpușneanul, Moțoc apreciază cruzimea acestuia drept „o mare înțelepciune” și „nu-i vreo pagubă c-or muri cîteva sute de mojiți, de vreme ce au perit atîția boieri”.

Se evidențiază astfel lingușirea și mentalitatea sa de boier mare.

Înțelegînd că mulțimea cere capul său, zvîrcolirile lui Moțoc arată lipsa de demnitate, ce degradează ființa umană care apare în toată nimicnicia ei:

— „Oh! păcătosul de mine! strigă ticălosul. Maică prea curată fecioară, nu mă lăsa să mă prăpădesc!... Dar ce le-a făcut cu oamenilor acestora? Născătoare de Dumnezeu, scapă-mă de primejdia aceasta și mă jur că fac o biserică, să postesc cîte voi mai ave zile, să ferec cu argint icoana ta cea făcătoare de minuni de la Monastirea Neamțului!...

Dar milostive doamne, nu-i asculta, pre niște proști, pre niște mojici. Pune să deie cu tunurile într-înșii. . . Să moară toți! Eu sînt boier mare; ei sînt niște proști!"

Lăpușneanu, care asistă cu voluptate la tînguirile boierului de care bucuros vrea să scape, sintetizează esența caracterului acestuia într-o replică necruțătoare: „ — Destul! strigă. Lăpușneanu, nu te mai boci ca o muiere! fii român verde: Ce să te mai spoveduiești? Ce să-i spui duhovnicului? că ești un tîlhar și un vînzător? Asta o știe toată Moldova. Haide! luați-l de-l dați norodului și-i spuneți că acest fel plătește Alexandru Vodă celor ce pradă țara!"

Aceasta e drama lui Moțoc, „curtean lingușitor și poltron, soi de Polonius mai abject" (G. Călinescu). (M.P.)





## NAE CAȚAVENCU

V. Agamemnon Dandanache, Trahanache, Tipătescu, Farfuridi,  
Brinzovenescu, Zoe

Și el un mare actor al „comediei politice în jurul anului 1870”, făcând parte dintre notabilitățile provinciei „oașeni ai vremii și ai locului lor... Cațavencu este o canalie” (T. Vianu).

Avocat, director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, preșident-fondator al Societății enciclopedice cooperative *Aurora economică română* — după prezentarea de către scriitor, în tabela de „persoane”, Cațavencu face tandem cu Ionescu, institutor, colaborator la același ziar și membru „al acestei societăți” și cu Popescu, institutor, asemenea (a se observa ambiguitatea), prin aceasta Caragiale realizând de fapt o împărțire egală, oarecum, a celor care se luptă deschis, o simetrie — trei la trei — Trahanache cu Brinzovenescu și Farfuridi și Cațavencu cu ai lui. Numele, ales la fel de potrivit ca și la celelalte personaje, semnifică delirul, demagogia, vivacitatea, frenetismul și, nu în ultimul rând, răutatea și insistența.

Arivist, abil, farseur se ascunde, în spatele sintagmei pe care o consideră a lui Machiavelli „Scopul scuză mijloacele”, și acționează într-o lume, în care toți se bat pentru a parveni. Convins că se cuvine să fie ales, se exprimă de la tribună: „Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme, vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani; unde sunt cel dintîi... între fruntașii politici...”

Comicul reiese aici din contradicția între ceea ce era de fapt și ceea ce se crede că este — un comic de caracter și de situații. Scapă din mână posibilitatea șantajului, prin scrisoare, deci și șansa de a fi ales (Dandanache, mai canalie decât el, se impune), trece însă repede în tabăra celor puternici, convins fiind că protecția vine tot de la venerabilul și imparțialul prezident Zaharia Trahanache și aleșii săi. Renunță repede la micile pasiuni și în ultima scenă a comediei conduce ceremonia alegerii candidatului de la centru. Față de Tipătescu (încet) se pronunță viclean: „Să mă ierți și să mă iubești! (expansiv) pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români!... mai mult, sau mai puțin onești (Tipătescu — râde). În sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea județului nostru! (Urale, ciocniri)”. Pentru ca apoi, cum îl caracterizează autorul „foarte amestit, împleticindu-se-n limbă, dar tot îngrășându-și silabele” — sinteză a trăsăturilor de caracter — (falsa personalitate — comic de caracter), să rostească „acordul final”, înaintea lui Pristanda: „Fraților! (Toți se-ntorc și-l ascultă) După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acum cîtva timp înainte de Crimeea: Am luptat și am progresat: ieri obscuritate azi lumină! ieri bigotismul, azi liber-pansismul! ieri întristarea, azi veselia!... Iată avantajele progresului! Iată binefacerea unui sistem constituțional!” Caragiale insistînd asupra pacifismului final, dar nu numai, notează în legătură cu protagoniștii politici: „Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache, care se strîng în brațe, în mijloc”.

Au devenit celebre unele afirmații ale lui Cațavencu, constituindu-se în dimensiuni fundamentale de autocaracterizare, în ceea ce privește comicul de limbaj prin: încălcarea regulilor gramaticale și a logicii; contradicție în termeni; asociații incompatibile; expresii tautologice; repetiții supărătoare; interferența stilurilor (solemn cu familiar). Actul III este plin de asemenea ecouri, marcînd confruntările politice.

În scena III-a, actul III, este analizat de opozițiune discursul lui Farfuridi, discurs pe care Cațavencu îl respinge ca avînd idei învechite, „aprecieri ruginite”, care „te sperie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii suversive...” și



care „nu mai merge. . . ” Încercînd să-l lămurească pe Popescu, aliatul său, insistînd că „nu trebuie să dăm exemplu rău suro-rilor noastre de gîntă latină”, Cațavencu i-o taie scurt și cu „un aer de protecție” — cum spune autorul, prin replică — caracterizînd și breasla dascălilor: „Voi dascălii sînteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie s-a isprăvit, are dreptate (cu putere) Ce istorie? Apoi, dacă e vorba de istorie, apoi ce te-nvață istoria mai întîi și-ntîi” se întrebă Cațavencu; și refuzînd răspunsurile scurte, ale lui Ionescu și Popescu referitoare la Traian, explică prin celebrele cuvinte: „Ce străbun! ce nostru! Vezi că nu știți! (cu tonul retoric) Or, mai întîi și-ntîi istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc (publicul începe să-i ia aminte că perorează și se grupează încet-încet împrejurul lui ca să asculte), ba chiar dă înapoi, că legea progresului este așa, că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe. (Grupul lui Cațavencu aprobă și admiră, grupul lui Farfuridi și Brînzovenescu, care s-au apropiat și ascultă mai dintr-o parte dă din umeri)”. La intervenția lui Farfuridi referitoare la Europa, Cațavencu continuă *întrerupîndu-l lătrător* — precizează autorul, marcînd culmea comicului și asocierea cu numele personajului (s.n.): „Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România. . . Progresul, stimabile, progresul! În zadar veniți cu gogorițe, cu invențiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiți opinia publică. . . ”

La afirmația lui Brînzovenescu: „Firește că nu vrei să știi. . . nu-ți vine la socoteală”, Cațavencu — precizează scriitorul — și *mai lătrător*, continuă: „Să-și vază de treburile ei Europa. Noi ne amestecăm în treburile ei? Nu. . . n-are prin urmare dreptul să se amestece într-ale noastre. . . D-ta ești avocat, ești confrate cu mine. . . ” Farfuridi respingînd ideea de a se considera confratele lui Cațavencu, și numai avocat, Cațavencu îi amintește despre principiul de drept, „fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale. . . ”, conchizînd printr-o eroare de termeni latinești: *oneste bibere* — asupra căroră revine. Este vorba aici de stîlcirea maximei latine: „*honeste vivere, neminem laedere, sum cuique tribuere*” — în traducere: să trăiești, cinstit, să nu păgubești pe nimeni, să dai fiecăruia ce e al său.

Este surprinsă în această scenă motivația scopului și părerea despre ceea ce este o companie electorală. Astfel, cu luciditatea-i caracteristică, autorul notează: Cațavencu (cu tonul înțepător): „Stimabile, nu știu pentru ce d-ta mă prigonești de la o vreme. ... Ce ai cu mine? Suntem în fața alegătorilor, stimabile; or, nu încapă pică; să luptăm: d-ta o să-ți pui candidatura, o știm, eu ți-o declar că mi-o pui pe a mea. ... luptă electorală! și știm că lupta electorală este viața popoarelor. ... De ce te revolți contra adevărului? în contra dreptului? ... *Oneste bibere onorabile!* ... (Aprobări din partea grupului)”. Caracterizarea lui Farfuridi este tranșantă — toate sînt considerate „mofturi”, în fața chiverniselii proprii și a confrăților lui Cațavencu: „pe de o parte opoziția la toartă, pe de altă parte teșcherea la buzunar! ... Urlă tîrgul, domnule. ...” Nervos, îi aruncă în față: „d-ta ești candidatul prefectului. ...” Și prin următoarea replică pe care o rostește *rîzînd* se situează într-o anumită categorie a politicienilor: „Eu sunt candidatul grupului tînăr, inteligent și independent. ... Onorabilul, venerabilul nostru prezident (îl caută cu ochi) unde e venerabilul prezident? nu-l văz. ... va proclama, pe cît știu, astă-seară pe candidatul comitetului dv. — comitetul dv. — ... Or, dacă voi avea onoarca ca să mă agreeze și comitetul dv. ... căci e al dv. ...” Jocul politic, deschis, aluziv, Brînzovenescu încercînd să-l potolească pe Farfuridi: „Tache! Tache, fii cuminte” îl trage de mîneacă, fără succes, fiindcă Farfuridi, pierzîndu-și măsura, se smucește nemaîdînd voie replicii partenerului de dialog, aruncîndu-i în față injurii. Astfel, (furios) rostește: „Ce voie! ce voie! ... Vii cu moftangii, cu iconomii, cu soțietăți, cu scamatorii, ca să tragi lumea pe sfoară. ... cu dăscălimea d-tale (mișcare în grupul Cațavencu), cu moftangiii d-tale. ...”

La rugămintea lui Popescu să-și retragă cuvintele injurioase, Farfuridi continuă (umflînd cuvintele): „Cu grupul inteligent. ... independent. ... impertinent! (Pornește spre fund cu grupul lor).” Scenă comică în esență prin situația creată — toți din grupul lui Cațavencu: „A! a! se reped unii la alții („zgomot, învîlmășeală și ghiontel”). (s.n.) Insultele continuînd: „Vă-nvățăm noi, papugiilor!” rostește Farfuridi la ieșirea din sală”

Scena pune în evidență comicul de caracter, de situații de limbaj, absurdul, personajele autocaracterizîndu-se, în pri-



mul rînd Cațavencu, prin propriile atitudini, gesturi, gînduri, rostiri, dar și de către celelalte personaje — individuale sau colective, adunarea, publicul — „toți” cum spune scriitorul avînd un rol la fel de important în țesătura intrigilor, relevînd comicul în totalitatea lui, pînă la absurd. Așa cum spune Ibrăileanu: „Trahanache, Cațavencu, Cetățeanul turmentat sînt personaje despre care vorbești ca despre oricare altele, înscrise la starea civilă. Și cînd vrei să faci comparații lămuritoare, nu compari pe Cațavencu cu d.X, ci pe d.X cu Cațavencu, pentru că dom Nae Cațavencu și pentru d-ta, și pentru interlocutorul d-tale e un personaj mai viu și mai cunoscut decît d.X, cu toate că d.X trăiește în carne și oase și-l întîlnești pe stradă și în berării”.

Meritul de a fi creat oamenii și de a le da drumul în lume „la noi” îl are numai Caragiale. „Numai el — spune Ibrăileanu pe pămîntul românesc, pe lîngă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-a lungul vremii, a mai creat cîțiva. Și aceasta este arta cea mare. În această stă suprema forță a sa — Creația « prin suflarea de viață », cum scrie la Biblie”.

Caragiale este considerat de critic cel mai mare istoric al epocii dintre 1870—1900, care a sintetizat în cîteva personaje și în cîteva evenimente caracteristice categoriile sociale, stările sufletești și întîmplările produse de introducerea civilizației apusene la noi, el a istorisit, a criticat și a explicat întreaga viață a epocii de care s-a ocupat”.

Caragiale „e cel mai mare scriitor obiectiv și unicul creator de tipuri devenite populare (ca și de expresii devenite curente)”. Fără a mai insista asupra scenei comice cînd Tipătescu îl aleargă (Scena IX, actul II — intrarea lui în piesă făcîndu-se în scena VIII — discuția cu Pristanda care-l numește „mare pișicher! Strașnic prefect ar fi ăsta!”) și cînd Cațavencu îi propune lui Tipătescu alegerea sa, acesta izbucnind îl face mizerabil, „canalie nerușinată” și se repede la el într-o situație comică, cerîndu-i scrisoarea, „ori te ucid ca pe un cîine!” Scriitorul notează comica scenă: „Tipătescu se repede năvală la el. Cațavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă, mobilele și se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrîncind-o în afară — tremurînd, strigă la fereastră în afară: Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!” Iată penibilul, în antiteză cu fina-

lul: „în sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru  
fericirea județului nostru!”.

Pentru Călinescu: „Farfuridi, Brînzovenescu, Cetățeanu  
turmentat sînt mai mult niște intrări grase în scenă, *Cața-  
vencu* e *zgomozoschelălăitor, escroc, galant, sentimental, pa-  
triot*, adică un Mitică. Pristanda, un Polonius pentru această  
lume bombastică, funcționînd ca un ecou docil. (...) Îndeobște  
comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămîne în  
sfera indemonstrabilului, constituind «caragialismul». Tea-  
trul lui Caragiale, e plin de ecouri memorabile ce au asupra  
spectatorului, care le anticipează, efectul delirant al melodiei  
în opera italiană. Tot ce se poate tăia din Caragiale se știe  
dinainte pe dinafară”. Se citează, fiind memorabile: „Știți!,  
Cum să nu știți, coane Fănică, să trăiți, tocma dumneavoastră  
să nu știți!”.

„Ai puținică răbdare. . . ”

„Brînzovenescu, mi-e frică de trădare. . . ”

„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, pri-  
mesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască,  
primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume  
în punctele. . . exențiale. . . Din această dilemă nu puteți  
ieși. . . ”

„În sănătatea coanii Joițichi! că e . . . damă bună!”.  
(C.B.)

#### NATL

*Mara* de Ioan Slavici

V. Mara

#### NECHIFOR LIPAN

*Baltagul* de Mihail Sadoveanu

Bărbatul Vitoriei Lipan este eroul absent al romanului  
constituind însă axul acestuia, în jurul căruia se organizează  
toate acțiunile, toate mișcările femeii, în căutarea adevă-  
rului despre omul dispărut.

Nechifor Lipan plecase de-acasă, din Măgura Tarcăului,  
dupa niște oi la Dorna, „ș-acu Sfîntu-Andrei era aproape și  
el încă nu se întorsese”. Întîrzierea, mai mult decît de obi-



cei — șaptezeci și trei de zile — a acestuia, stirnește neli-  
niște și bănuiele crincene în sufletul femeii.

Oierul duce o existență grea, ca și ceilalți bărbați de la  
munte, care-și câștigau „pinea cea de toate zilele cu toporul  
ori cu cața. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure și-i duc  
la apa Bistriței, după aceea îi fac plute pe care le mînă pînă  
la Galați, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază  
stîni în munte. Acolo stau cu Dumnezeu și cu singurătățile,  
pînă ce se împrăștie ziua. Asupra iernii coboară la locuri  
largi și-și pun turmele la iernat la bălți. Acolo-i mai ușoară  
viața „(...) însă munteanul are rădăcini la locul lui, ca și  
bradul“.

Scriitorul spune puține lucruri, în mod direct despre  
Nechifor Lipan. Aflăm, astfel, că acesta s-a arătat totdeauna  
foarte priceput în meșteșugul oierului. Stînila i-au fost bine  
rinduite și ciobanii ascultători. Bacii nu știau numai isto-  
risiri, ci cunșteau taina laptelui acru și-a brînzei de burduf“.

Trăsăturile fundamentale ale personajului le regăsim în  
portretul colectiv al oamenilor de la munte, pe care-l alcă-  
tuiește autorul: „locuitorii aceștia de sub brad sînt niște  
făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea,  
răbdători în suferință ca și-n ierni cumplite, fără griji în  
bucurii ca și-n arșițele lor de cuptor, plăcîndu-le dragostea  
și beția și dătinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte  
neamuri și de oamenii de la cîmpie și venind la bîrlogul lor  
ca fiara de codru — mai cu seamă stau ei în fața soarelui  
c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă și  
lucește — de cîntec, de prietenie. Așa și acel Nechifor Lipan  
care acum lipsea“. El este, deci, un personaj emblematic.

„Și lui îi plăcea să beie un pahar cu alți munteni ca și  
dînsul, vrednici tovarăși în treburi de acestea, răsărind, de  
îndată, la crîșma lui domnu Iordan și lăutarii...“

Întors acasă tirziu, dar cu chîf, Vitoria se arăta supă-  
rată, iar vorbele bărbatului cu „mustața groasă, adusă a  
oală“ sunau mai mult a mîngîiere pentru femeie, căci ea se  
„uita ascuțit și cu îndirjire“ mai ales la „mustața aceea neagră  
și la ochii aceia cu sprîncene aplecate și la toată înfățișarea  
lui îndesată și spătoasă“ — fiindcă Lipan era „dragostea ei  
de douăzeci și mai bine de ani“. Așa încît, Vitoria „îndura  
fără să crîncenească bătaia bărbatului ce voia să-i scoată  
unul din demonii care o stăpîneau“.

Portretul lui Nechifor Lipan se conturează, mai ales din memoria afectivă a Vitoriei: „Aşa-i fusese drag în tinereţe Lipan, aşa-i era drag ş-acum, când aveau copii mari cît dînşii”.

Ea îşi mărturiseşte iubirea pentru bărbatul ei, întrînd în liniştea singurătăţii şi a datoriei creştine ce trebuia împlinită faţă de cel mort: „Căci eu, dragă, Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu ş-am fost mulţămîtită şi înflorită cu dînsul”.

Dar ea îl şi judeca pe Lipan pentru „bănuieli şi suferinţi vechi”... „Într-un an au fost ochi negri, într-altul nişte ochi albaştri de nemţoaică”. Chipul şi firea lui Lipan se îmbogăţesc treptat, prin relatările celor pe care oierul i-a cunoscut în drumul său după oi. Astfel, la Bicáz, la han la Dorna, Vitoria află că Nechifor Lipan era „obraz cunoscut”, „om vrednic şi fudul”, „care nu se uita la parale, numai să aibă toate după gustul lui”; recunoscut după căciula brumărie, oamenii spun că este „vrednic român” şi „meşter la vorbă”. Numai nu-i plăcea circiumarului „că omul se ducea la drum” „asupra nopţii”. El se dovedeşte un bărbat curajos, „nu-i păsa de oamenii răi”, avea pentru dînşii pistoalele încărcate în desagi. „Îi plăcea să umble pe lună şi cînta din solz, ca să nu-i fie urît”. Dar mai ales Vitoria îşi simte sufletul încălzit cînd vorbeşte de Lipan, „bărbat fără frica răilor”: „De hoţi nu se temea: avea stăpînire asupra lor”.

În toate locurile prin care a trecut Lipan, cei care l-au cunoscut vorbesc cu prietenie de omul cu căciula brumărie ca „fiind cinstit, plătindu-şi datoriile, iubitor de animale: ş-a hrănit el cu mîna lui un cîne pe care-l avea. Mi-a plăcut şi asta. Au plătit cinstit ce-aveam de plătit şi s-au dus”. „Apoi, omul cel cu căciula brumărie a avut gust să-i facă părintele o cetanie ş-o aghiazmă şi să-i stropească oile (...) A scos din chimir ş-a plătit, rămînînd părintele Vasile mulţumit”.

Alcătuît, retrospectiv, din amănunte ce se adaugă treptat, aureolat de iubirea atît de vie a eroinei romanului, portretul-sinteză al lui Nechifor Lipan are miresma legendei, ale celor trecute şi neuitate. (M.P.).



*Amintiri din copilărie* de Ion Creangă

Opera lui Creangă, *Amintiri din copilărie*, constituie una din culmile cele mai înalte ale prozei artistice românești. Faptele de viață selectate de autor compun imaginea copilăriei universale, nicidecum o autobiografie. Aceste fapte sînt consemnate pe baza memoriei involuntare. Totul este lucrat cu migală și fiecare rînd din această operă înseamnă un triumf nu numai al meșteșugului, ci și al artei.

Citind *Amintirile* lui Creangă, prin fața noastră se mișcă o galerie întreagă de personaje, creionate de autor cu mare artă: părinții, bunicii, colegii de școală sau de joacă, țărani, gazde. Predomnă însă chipul autorului, al lui Nică și al mamei sale.

Conturul personajelor se realizează, ca și la Caragiale — în planul expresiei lingvistice, adevărată „carte de vizită” a eroilor.

Cartea cuprinde o imagine luminoasă a vieții satului, a obiceiurilor și tradițiilor poporului, avînd în centru întîmplările și peripețiile lui Nică a(l) lui Ștefan a(l) Petrii de cînd „a făcut ochi” și pînă ajunge la Iași, scos cu greu din lumea satului” ca „ursul din birlog”.

Eroul central apare, așadar, înfățișat de autor, din copilărie pînă în pragul adolescenței. Într-un prim plan este zugrăvit procesul de formare a lui Nică și evoluția lui spirituală, strîns legată de mediile pe care le străbate. Cel de-al doilea plan reconstituie, obiectiv, universul vieții țărănești, atmosfera patriarhală a satului cu instituțiile sale: familia, școala, biserica, armata.

În acest prim roman al copilăriei țărănești din literatura noastră, este vorba de isprăvile unui copil de 13—14 ani trecute de mult, și devenite frumoase prin ceața amintirii. Frumusețea cărții stă în totala dezinvoltură cu care omul matur povestește propria-i copilărie, identificîndu-se pînă la un punct cu mentalitatea vîrstei respective, dar privind-o cu nemărginită simpatie și umor. Întîmplările sînt reprezentate scenic, iar autenticitatea trăirii merge pînă la identificarea cu personajele, pentru că autorul își „joacă” rolul său



de copil și ne invită, cu bonomie, să gustăm farmecul vârstei de aur a omului dintotdeauna și de pretutindeni.

*Amințirile din copilărie* sînt împărțite în patru capitole distincte, cu povestiri independente ce au o rotunjime perfectă. Asta înseamnă că diferitele episoade ale cărții decurg unele din altele, scriitorul povestind la persoana I-a și dintr-o perspectivă subiectivă întâmplările proprii sale vieți.

Ion Creangă înfățișează satul natal, Humulești, ca pe cel mai frumos și mai important loc din lume. Așa se explică de ce fiecare început și fiecare sfîrșit de capitol din cele patru cuprind referiri directe la casa părintească, la oameni, la frumusețile și rezonanța istorică a locurilor care împrejmuesc Humuleștii; un adevărat elogiu adus oamenilor și locurilor.

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremuri și ce oameni mai erau prin părțile noastre, pe cînd începusem și eu, drăguliță-Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești, din tîrg drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți care se țin tot de una: Vatra Satului, Delenii și Bejenii”.

Acest sat era matricea unui popor, cel român, și autorul își exprimă mîndria de-a aparține prin naștere acestui univers vechi, răzășesc: „Ș-apoi Humuleștii și pe vremea aceea nu era numai așa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi, răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului; cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrți și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile, cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli, și poporâni ca aceia de făceau cinste satului lor”.

Nică este centrul acestui univers și demersul narativ comentează un personaj care se inițiază în legile vieții. El pleacă de-acasă în căutarea unui rost.

Astfel se înțelege de ce cartea se deschide (cap. 1) cu elogiul adus părintelui Ion Humuleșteanu, („Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era”... „și sfătuia pe oameni să deie copii la învățătură”) ca întemeietor de școală, prin „chilia durată... la poarta bisericii”. Acolo s-au adunat o mulțime de băieți și fete printre care se afla și Nică „un băiet prizărit, rușinos și fricos, și de umbra sa”.

Autorul nu urmărește o ordine cronologică a desfășurării evenimentelor, ci selectarea acelor date care constituie momente de referință în formarea eroului. Învățătura devine



rostul vieții lui Nică, iar anii de școală, itinerariul spre cunoaștere. De aici descrierea primilor dascăli, a metodelor primitive de educație; evocarea primilor colegi ai lui Nică; asistăm la multe discuții purtate între părinții lui Creangă cu privire la învățătura copilului lor mai mare; facem cunoștință cu David Creangă, bunicul povestitorului, care-l sfătuiește pe Ștefan al Petrii: „Nu-i rău, măi Ștefane, să știe băietul tău oleacă de carte; din cărți culegi și multă înțelepciune; și la drept vorbind, nu ești numai așa o vacă de muls pentru fiecare”.

Capitolul se încheie cu descrierea școlii de la Broșteni, îmbolnăvirea de ruie de la caprele Irinuăci și prăvălirea bolovanului de pe coastă care dărimă bordeiul „babei”.

Astfel, începutul și sfârșitul operei dobîndesc semnificații de *simbol*, situînd eroul în lumea celor ce se inițiază în știința de carte.

Partea a doua se deschide cu reluarea evocării calde a satului natal, simbolizat de această dată prin casa părintească, loc al nașterii sale și leagăn al copilăriei fericite: „Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești... parcă-mi saltă și acum inima de bucurie. Și, Doamne, frumos era pe atunci căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ne era îndestulată și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, de parcă era toată lumea a mea”.

Autorul mărturisește cu venerație dragostea sa nesfîrșită față de mamă, cea care îl va orienta cu atîtea stăruințe spre învățatură.

Scriitorul matur analizează, în aceste capitole, cu luciditate, procesul anevoios al devenirii intelectuale a personajului. Nică ne apare din perspectiva naratorului „o tigoare de băiet”, „cobăit”, „slăvit de leneș” „un pierde vară” etc. Aceasta pentru că, pe de o parte, el străbate un drum nebătătorit de înaintașii săi, încercînd să respingă „aventura în necunoscut”, pe de altă parte, alegînd acest drum, s-a dezrădăcinat de „vatră”, nemaicunoscînd nici rosturile alor săi.

Plecarea la școala din Broșteni, călăuzit de bunicul David Creangă, înseamnă prima ruptură de „vatra satului”. Ca în *Povestea lui Harap-Alb*, pregătirea pentru drum se desfășoară după un adevărat ritual care marchează însemnătatea



călătoriei în viața eroului: „Iar marți de dimineată puse țărnițele și desagii pe cai, și legându-i frumușel cu căpăstrul: pe cel de-al doilea de coada celui întâiu, pe cel de-al treilea de coada celui de-al doilea, pe cel de-al patrulea se coada celui al treilea...”

Călătoria începută într-o dimineată în care era „un pui de ger de crăpau lemnele” echivalează cu introducerea într-o lume necunoscută. Întâmplări neprevăzute, primejdii ivite de unde nu te aștepti asaltează viața eroului; căderea în Ozana, tunsul pletelor, rămasul în gazdă la Irinuca, umplerea de rîie căprească, dărîmarea bojdeucii și fuga cu pluta pe Bistrița. Dar Humuleștii rămîn pînă la urmă elementul de referință, astfel că revenirea în matca satului înseamnă sfîrșitul unui destin ca proiecție a universului în care s-a născut. Această idee stă la baza înțelegerii semnificației episodadelor cuprinse în capitolul al II-lea, care înfățișează diferitele întîmplări din copilăria lui Nică, petrecută la Humulești (și căroră scriitorul nu le-a conferit o ordine cronologică): jocurile din casa părintească, obiceiurile de Anul Nou, fura-tul cireșelor, pupăza din tei, la scăldat, cearta cu moș Chior-pec, ciubotarul etc.

Trecerea de la un moment la altul se face printr-o formulă populară foarte obișnuită: „Și tocmai mi-te! Îndată după cea cu cireșele, vine alta la rînd”... „Încheierea e anunțată de regulă printr-o maximă, ca pentru a încadra faptul relatat într-o categorie mai largă: „Iacă așa se poate înșela omul de multe ori, cînd nici n-a gîndit, dacă nu știe a judeca bine. Însă iar mă-nțorc și zic: Tot pățitu-i priceput”.

Chiar dacă diaconul și institutorul Creangă a devenit orășean, el a rămas cu sufletul alături de cei din miilocul căroră s-a ridicat. Fără această identificare a sa cu Humuleștii, cum însuși ne-o spune în încheiera capitolului al II-lea: „Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă insuflețită din Humulești...”, scriitorul Creangă n-ar fi devenit „o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român” (G. Călinescu).

Aceste întîmplări ale copilăriei (vezi citatul „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată”. Sau „Așa eram eu la vîrsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de cînd e lumea asta și pămîntul”) rememorate din perspectiva omului matur, nu inte-



rezează decît în măsura în care ele au contribuit la formarea sa ca om, în măsura în care i-au dat o imagine asupra lumii, îmbogățindu-i experiența.

Se poate observa că mai toate întâmplările povestite sfîrșesc prin eșec, pentru că Nică trebuie să învețe din toate cîte ceva. (Să ne imaginăm ce experiență ar fi dobîndit Nică din secvența *La cireșe* dacă n-ar fi fost prins și urmărit de mătușa Mărioara!).

Ca și Harap Alb, Nică învață că oamenii sînt buni, harnici, generoși, întreprinzători, ca mama sa (a cărei evocare ocupă locul central în partea a II-a a operei); hîtrii ca moș Chiorpec și moșneagul din firg, ori sînt lacomi, zgîrciți, „bursuzi și piclișiți”, cicălitori ca mătușa Mărioara, moș Vasile, popa Oșlobanu.

Partea a II-a se încheie cu celebrul autoportret realizat, folosind autoironia.

Partea a III-a ne poartă pe urmele școlilor pe la care a mai învățat Nică; la Tg. Neamț și Fălticeni. Sînt prezentate alte metode primitive de învățatură, dar și dese petreceri de la gazda humuleștenilor, Pavel Ciubotariul. Experiența de viață a adolescentului se îmbogățește mai mult.

Instanța narativă a autorului care monologhează cu propriul său cuget este prezentă și la începutul acestui capitol. Scriitorul își disimulează intențiile, scoțînd la lumină chipul unui artist genial conștient de valoarea propriei creații: „Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, cînd ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar așa, un boț cu ochi ce te găsește, o bucată de humă însuflețită în sat de la noi, și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țărăniile tale!” — „Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci eu sînt om din noi oameni”.

Asta înseamnă că scriitorul urmărește procesul devenirii „sinelui” nu lipsit de contradicții. El este conștient că personalitatea umană, și cu atît mai mult a unui artist, este ambiguă, un amalgam de stări, de situații, de atitudini.

Tot din perspectiva modernă poate fi urmărit eroul în capitolul al IV-lea în care acesta trăiește *drama înstrăinării irevocabile*. Părăsirea satului în ziua de tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul înseamnă *dezrădăcinarea din universul Humuleștilor și ieșirea din tărîmul miraculos al copilăriei*. De aceea nici moș Luca, harabagiul satului, nici caii lui nu mai au nici un farmec.



Universul în care pătrunde eroul este inferior celui al Humuleștilor, începînd cu satele de cîmpie și terminînd cu „rătăcăniile de pe ulițele Iașilor”.

Sosirea la Socola „într-un tîrziu de noapte” și masul în căruța trasă „sub un plop mare”, deci sub cerul liber, devin simtouri ale unei lumi necunoscute, în care eroul este lipsit de apărare (cu deosebire de Darie, eroul lui Zaharia Stancu, evadat din infernul copilăriei, pentru care orașul devine miraculos șoptindu-i „Vino, Darie. Vino și vezi minunata cetate!...”).

Creangă lasă finalul deschis și situează, în continuare, destinul eroului sub semnul relativității istoriei și al timpului inexorabil.

Roman al copilăriei, Amintirile lui Ion Creangă zugrăvesc zburdălnicia și nevinovăția acestei vîrste, conturînd un erou cu o personalitate pregnantă. Lumea rurală este privită din interior, din perspectiva eroului narator aflat la vîrsta copilăriei, iar uneori la maturitatea reflexiei și a nostalgiei. Nică se autocaracterizează cîteodată, dar modalitatea principală de construire a personajului rămîne rostogolirea formidabilă de întîmplări prin care trece, sau la care este martor. Autorul-povestitor interpretează evenimentele într-un monolog neobosit și incitant totodată — de aici caracterul liric — narațiunea lirică — din Amintiri.

Opera urmărește, prin nararea faptelor și a întîmplărilor, procesul de formare a lui Nică, precum și evoluția lui spirituală în relațiile cu mediile sociale pe care le străbate.

Amintirile din copilărie este capodopera care-l așază pe autorul ei între marii prozători ai lumii: Flaubert, Turgheniev, Dickens. (S.B.)

NICU BĂLCESCU

Scrisori de Ion Ghica

Adresîndu-se, în 1886, lui Vasile Alecsandri, Ion Ghica îi comunica într-o scrisoare: „Iată cîteva aduceri aminte din tinerețe, în cari vei găsi multe despre viața unora din oamenii generațiunii noastre cu cari în tinerețe te-ai găsit



în contact și pe aceeași cale, oameni ageri, a căror viață, deși scurtă de ani, a fost bogată în fapte; căci au știut a suplini timpului printr-o activitate și un devotament fără preget, așa că au putut lăsa nu numai regrete în sufletele celor cari au avut norocirea de a-i cunoaște de aproape și a le aprecia calitățile inimei și ale inteligenței, dar au lăsat urme neșterse în literatura și în istoria țării noastre".

Din această scrisoare aflăm principalele date biografice despre Nicolae Bălcescu; memorialistul dă știri importante, bogate despre mișcările revoluționare din prima jumătate a secolului trecut, despre societatea „Frăția”, „Societatea literară”, revista „Propășirea” etc. Chiar dacă unele amănunte se dovedesc a conține inexactități, firești scăpări de memorie după „peste 50 de ani” de la consumarea evenimentelor, se poate conta însă pe impresiile săpate adânc în memoria epistolarului.

Ghica a fost coleg de școală cu Bălcescu, la „colegiul Sfintu Sava”. Aici îl întâlnește prima oară și „îi dă” o mână de ajutor „băiatului slab și asuprit” într-o luptă nedreaptă cu un „găligan de școlar”. Descoperă în Nicu Bălcescu de la „umaniores” un elev sirguincios, preocupat de studiul istoriei, dornic de a învăța, modest. Primele lucrări ale istoricului le citește Ghica, apoi le publică în revistele vremii: „Foaia științifică și literară”, „Propășirea”, „Magazinul istoric” etc.

În aceeași scrisoare, adresându-se lui V. Alecsandri, Ghica mărturisește: La citirea celor dintii rînduri ale acestei epistole, ai crezut, sînt sigur, că-mi propuneam o biografie a mult regretatului și prețiosului amic Nicu Bălcescu, și ai avut dreptate. Acesta îmi era scopul cînd am luat pana în mînă. Dar cu cît înaintam scormonind și dezgropînd în memoria mea cele petrecute de acum mai mult de o jumătate de secol, și treceam de la copil tînăr la bărbat, de la scriitor și istoric, la omul politic, cu atît viața lui Nicu Bălcescu se înfășura și se împletea cu viața mai tuturor oamenilor care au jucat un rol în țara noastră de la 1841, pînă la 1853, anul în care el a părăsit lumea, lăsînd un gol mare între noi".

Ghica e un mare portretist. Prin novestirea întîmplărilor urmărește schițarea trăsăturilor fizice și de caracter, sesizarea gesturilor, nuanțelor unui dialog. Figura luptătorului patriot N. Bălcescu este așezată pe întreaga canava a pregătirii revoluției pașoptiste, unde eroul are un rol de

seamă. În aceeași *Scrisoare* despre Bălcescu, Ghica se confesează: „Am auzit și am văzut pe mai mulți atribuindu-și lor, numai lor, tot meritul revoluției de la 1848, și mi-am zis adesea: Căci nu trăiește Nicu Bălcescu, că le-ar spune cu pana lui cea ageră, în stilul său pătrunzător, că deșteptarea de la 1848 nu a fost opera unui singur om, nici a unui grup sau a unui partid, ci a fost opera simțului național al României întregi, a fost rezultatul a trei generațiuni; le-ar spune că acea mare revoluțiune nu putea fi oprită de nimeni și că ea s-ar fi făcut chiar în lipsa fiecăruia dintre acei cari au sau au avut cutezanța a-i revindeca paternitatea. Cugeătorul și organizatorul a fost națiunea...”

Aducerile aminte fac din Ghica un senzitiv, un liric. El se emoționează în scrisul său.

„În tot timpul cât a trăit Nicu Bălcescu, am fost în cea mai strânsă legătură de amicitie și de comunitate de cugetări. Am trăit mult în același oraș, la București, la Paris și la Constantinopol și, când am fost despărțiți unul de altul, am fost în corespondență continuă, ne-am cunoscut totdeauna tot ce cugetam, tot ce lucram”.

Nicolae Bălcescu ne apare de sub pana lui Ion Ghica ca o figură bine colorată, plastică, sugestivă, într-o ambianță de epocă, unde arhaisme evocă vestimentația, moravurile din trecut, oamenii contemporani ai autorului și eroului său (S.B.)

## NICOLAE MOROMETE

### *Moromeții* de Marin Preda

Fiul cel mai mic al Catrinei și al lui Ilie Moromete, iubitor al cărților, întrerupt de la școală, Niculae începuse să se înstrăineze de tatăl său și cu timpul să vorbească din ce în ce mai puțin cu el. „S-a terminat cu istoria lui cu studiile, să stea acasă și să pună mîna pe sapă, pentru că nu are nici un beneficiu”, spusese Moromete, zguduit din ce în ce mai mult în liniștea și independența firii lui.



Moromete-tatăl încearcă să-și reciștige fiul, ocrotindu-l cu muncile, știind că „era suficient să-i dei cartea în mână ca să faci din el un miel”.

Niculae n-a vădit niciodată calitățile unui țăran: „...niciodată nu se petrecuse cu el acea contopire cu lucrul pe care i-l dădeai să-l termine și nu reușise să facă din el un băiat priceput, asemănător cu alți copii din sat care se dovedesc încă de la o vîrstă crudă nemiloșii țărani ce vor deveni nu peste mai mult de zece ani, adică să se însoare, să vorbească tare, să înspăimînte un bou cu un pumn făcîndu-l să scoată un răsufu scurt pe nări după o lovitură dată în spate, să-și înjure nevasta cu acel amestec de sentimente în care autoritatea și dragostea se schimbă în cursul chiar al unui singur cuvînt spus și să facă să se afle că știe, dacă o să fie nevoie, să pună mîna pe măciucă și să dea fără șovăială la cap oricui ar îndrăzni să se lege sau să-i fure ce este al lui, chiar și un cap de ață”.

Ajuns flăcău, Niculae își sprijinea acum tatăl, atent la toate treburile, dar „tot nu se purta în mod obișnuit...”.

Moartea cumnatului său, Sandu, călcat de roata căruței care o luase la vale, îl zdruncină teribil, determinîndu-l să-i pună preotului din sat răscolitoarea întrebare: „De ce ne mai naștem părinte, dacă trebuie să murim?”

După parastasul făcut creștinește, Niculae zăcu vreo cîteva zile, ... „ochii îi rătăceau străini peste oameni”, semr al suferinței interioare puternice, al întrebărilor adolescenței rămase fără răspuns. Portretul fizic al lui Niculae e prezentat sporadic, în cîteva linii. Iată-l la serbarea de sfîrșit de an cînd ia premiul întîi, mistuit de febra frigurilor: „Așa cum se aprinse, cu obrazii negri-galbeni de friguri, cu capul mare, peste care pușese pălăria destul de veche a tatălui, în cămașă și cu picioarele desculțe și pline de zgîrie-turi, Niculae parcă era o sperietoare”.

Afecțiunea pentru Sandu, cumnatul său, venea dintr-o înțelegere tacită, intuită cu subtilitate dintr-o sumă de gesturi, vorbe, manifestări. Cînd, în vacanțe, Niculae se afla lângă Sandu, acesta își arăta dragostea în felul lui, propriu: „Se uita la el, îi băga un deget burtă și îl întreba: „Ce mai faci, mă, ciorosbuligă?” „Ce să fac, bine”, răspundea Niculae. Suferința lui Niculae, la moartea neașteptată a acestuia, e zguduitoare, ceva în lume nu mai era la fel.

Chipul său adolescentin e din nou schițat în câteva linii: „subțirel și neîmplinit, descult și cu capul gol, cu o frizură tăiată scurt și dată într-o parte”.

În încercările lui Moromete de a-și apropia și înțelege fiul, Niculae, aflat în criza adolescenței, a întrebărilor fundamentale existențiale, vorbește de căutarea „eului” său.

Cu cele trei clase de școală normală făcute, Moromete l-ar fi vrut acasă. învățător, prin apropiere, dar Niculae, ca și ceilalți băieți, nu vrea să rămână în sat. El face o școală de partid și devine activist, apoi inginer horticultor.

Satul românesc tradițional, al anilor '50, trăiește zguduri istorice din temeliile sale: inflația, urmările războiului, trecerea la formele colective de muncă, strângerea și predarea cotelor către stat ș.a. Niculae vine în sat și ține un discurs despre reforma agrară, despre dictatura fascistă, despre vinzarea cerealelor la preț oficial ș.a.

Conflictul dintre Ilie Moromete și Niculae se întemeiază pe opoziția dintre două concepții diferite asupra existenței. Ruptura dintre tată și fiu se conturează simțitor în volumul al doilea, pe fondul schimbărilor istorice. Niculae este om al vremurilor ce se conturează dramatic. El este al doilea personaj reflector al romanului (N. Manolescu). Monologurile lui Niculae sînt însă de altă natură. Dacă Ilie Moromete este un personaj exponențial, prin filozofia sa de viață, al satului românesc tradițional, cu etica lui bine rînduită, Niculae este în formare. El trăiește vremuri necristalizate, tulburi, implicat într-o lume ce abia se naște. Monologurile lui exprimă, de aceea, incertitudini, sînt rezultatul unor lungi insomnii, el este un suflet „nesigur și nesedimentat” (N. Manolescu).

El nu are nici complexitatea și nici strălucirea lui Ilie Moromete. (M.P.)





## OCHILĂ

V. Harap-Alb, Flăminzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă

### *Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă*

Simbolizînd dimensiunea *timpului*, *Ochilă*, asemănător uriașilor cu un ochi în frunte, apare în drumul lui Harap-Alb și a celor trei: Gerilă, Flăminzilă și Setilă ca „o schimonositură de om” care „avea în frunte numai un ochi, mare cît o sută, și, cînd îl deschidea, nu vedea nimica; da chiar peste ce apuca”. Viziunea pe care o are asupra lumii *Ochilă* este aceea a enormului, a halucinantului, și a lumii pe dos: „... toate lucrurile mi se arată găurite, ca sitișca, și străvezii, ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; văd iarba cum crește din pămînt; văd cum se rostogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare; copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblînd cu capul între umere; văd, în sfîrșit, ceea ce n-aș mai dori să vadă nimene, pentru a-și osteni vederea; văd niște guri căscate uitîndu-se la mine și nu-mi pot da seama de ce vă mirați așa, mira-v-ați de... frumusețe-vă”.

Considerîndu-l un om nebun, Harap-Alb, îl deplînge și, văzîndu-l ca pe un vis de care-ți vine să plîngi sau să rîzi, dar „lăsat” de Dumnezeu”, îl botează și pe acesta. Folosind asociații de cuvinte și mai stranii și o ritmicitate a spunerii, crează un adevărat suflu euforic: „Poate că acesta-i vestitul *Ochilă*, frate cu *Orbilă*, văr primare cu *Chiorilă*, nepot de soră cu *Pîndilă*, din sat de la *Chitulă*, peste drum de *Nimerilă*. Ori din tîrg de la *Să-l-cați*, megieș cu *Căutați* și pe urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i *Ochilă* pe fața pămîntului, care vede toate și pe toți altfel de cum vede lumea cealaltă numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Parcă-i un boț,

chilomboț boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochiu!"

Prin chemarea pe care i-o adresează Harap-Alb, scriitorul subliniază calitățile de a vedea totul ale personajului: „Hai și tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb, că doar n-avem a te duce de mină, ca pe un orb”.

Și, în cearta din casa de aramă, Ochilă intervine cu țile și cu haț, încercînd să-i potolească.

Ochilă deosebește firele de mac de cele de nișip, chiar dacă era întuneric; îi dă de veste lui Păsărilă cînd o vede pe fata împăratului Roș, o urmărește în zborul ei și, după ce a tras o „durdură bună” căutînd-o, au luat-o s-o ducă împreună cu Păsărilă, spre culcuș: „Și odată mi ț-o înșfacă ei, unul de-o mină și altul de cealaltă, și hai, hai, hai, hai! în zori de ziuă ajung la palat și, trecînd cu dînsa printre străji, o silesc să intre în odaia ei, tot cum a ieșit”.

Și astfel *Năzdrăvanul de Ochilă* (s.n.) și-a luat și el rămas bun, împreună cu ceilalți, de la Harap-Alb, după ce i-au fost fiecare de ajutor.

Semnificativ pentru caracterizarea personajelor sînt și unele cuvinte din vocabular care crează viziunea de *enorm* — cele cu *ilă* — Gerilă, Ochilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, sau unele diminutive care, în anumite relații, au funcții augmentative: trebușoară, băuturică, buzișoară.

Oralitatea, dinamismul, spontaneitatea, plasticitatea, cadența ritmică se constituie ca mijloace principale ale artei narrative, ale caracterizării personajelor la Creangă și îndeosebi în basmul *Povestea lui Harap-Alb*.

Iată în concluzie cîteva particularități: aspectul dramatic, dialogul presupus; folosirea onomatopeelor, a locuțiunilor populare, a repetițiilor, a unor comparații, expresii idiomatice; a proverbelor, zicătorilor populare sau create de scriitor (erudiție paremiologică); ritmarea unor propoziții, sau fraze (modificînd chiar ritmul povestirii); folosirea unor expresii sinonimice (particularizarea personajelor fabuloase din basm se caracterizează printr-o simetrie sinonimică: *Flăminzilă* — „o namilă de om”; *Gerilă* — „o dihanie de om”; *Ochilă* — „o schimonositură de om”; *Păsărilă* — „o pocitanie de om”; *Setilă* — „o arătare de om” — caracteristic fiind hiperbolizarea fizicului lor; folosirea formulelor scurte ale pronumelor de persoana I și a II-a; a verbelor



care dau mișcare și mai ales al formelor de prezent; a diminutivelor, în special cu aspect ironic; aspectul superlativelor prin limpezirea unor sunete sau repetarea cuvintelor; folosirea îndeosebi a coordonării ceea ce asigură claritatea textului etc.

Toate aceste particularități, precum și altele fac, din scriitor, după cum apreciază G. Călinescu: „un umanist al științei sătești, scoțind din erudiția lui un rîs gros, fără a fi totuși un autor « vesel » prin materie. Conținutul *Poveștilor* și *Amintirilor* este indiferent în sine ba chiar apt de a fi tratat liric ori fantastic, veselă este hohotirea interioară, setea nestinsă de vorbe, sorbite pentru ele însele, dintr-o voluptate strict intelectuală”.

„Sănătatea, simplitatea — apreciază Ibrăileanu — limpezimea « realismul » psihologic din opera lui fac din Creangă un scriitor clasic, în înțelesul literar al cuvîntului”. (C.B.)

Orheianu (Stroie Orheianu), v. Tudor Șoimaru

### OȘTIREA (ARMATA) ROMÂNĂ

— personaj-colectiv —

*Scrisoarea III* de Mihai Eminescu

V, Mircea (cel Bătrîn)

### OTILIA

*Enigma Otiliei* de George Călinescu

Chipul adolescentin al Otiliei este de la început o apariție angelică, descris în mod expres de scriitor, din momentul sosirii lui Felix în casa unchiului său, așa cum o observă tînărul. Mai întîi, o voce cristalină, auzită de sus, apoi, „un cap prelung și tînăr de fată, încărcat cu bucle, căzînd pînă pe umeri”.

Privirea tînărului coboară apoi asupra vestimentației, care sugerează suplețea, delicatețea, firea deschisă a fetei, o apariție romantică tulburătoare: „fata, subțiratică, îmbră, cată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strînsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat”. Alte detalii completează portretul Otiliei, așa cum o vede Felix la intrarea în casă:

„Fata părea să aibă optsprezece — nouăsprezece ani. Fața măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri, arăta și mai



copilăroasă între multele bucle și gulerul de dantelă. Însă în trupul subțiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect, fără aceea slăbiciune suptă și păstrată a Aureliei, era o mare libertate de mișcări, o stăpânire desăvârșită de femeie. Moș Costache o sorbea umilit din ochi și râdea din toată fața lui spină când fata îl prindea în brațele ei lungi. Fata avea, era limpede, toată inițiativa".

Prezența Otiliei înviorază și luminează atmosfera lugubră, apăsătoare a casei. Ea răspundea în jurul ei grație, inteligență, delicatețe, tumult de pasiuni când cînta la pian: „Ajungînd în capătul scării, începu să coboare cu o repriză de pisică, abia urmată de Felix. Din sălița de jos a scării intrară într-o odaie aproape goală în care se afla un pian cu coadă cam vechi, cu capacul ridicat. Cele două ferestre ale odăii erau deschise. Mormane de note muzicale, de reviste de modă erau aruncate pe jos în jurul negrului pianoforte. În fața instrumentului era un simplu scaun de lemn ca de tavernă cu tăietură în chip de inimă. Otilia se repezi la el și, așezîndu-se aproape călare, începu să alunge degetele subțiri asupra clapelor.

— Asta o știi? întreabă ea pe Felix.

Cînta o compoziție foarte la modă pe atuncea, prin sentimentalitatea ei, putînd descifra cu ușurință la pian și la vioară, își dădu seama că îndemînarea și finețea Otiliei depășeau cu mult banalitatea bucății.

— Ah — zise Otilia, lăsîndu-și o clipă mîinile pe genunchi — ce sentimentală sînt!

Apoi înfigînd din nou degetele în clape, începu să cînte *Rapsodia ungară* de Liszt, indicînd cu multă vigoare părțile grave, dar cînd intră în zona furtunoasă a compoziției, trînti deodată capacul peste claviatură și sări în picioare".

Camera Otiliei o definește întru totul pe fată, înainte ca Felix să o vadă: „o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile și cu multe sertare, în fața ei se află un scaun rotativ de pian" — sînt detalii semnificative ce stimulează imaginația; motivul oglinzilor, o metaforă ce-ar putea vorbi de firea imprevizibilă, care scapă înțelegerii imediate, prin apele oglinzilor, dar și ca element indispensabil cochetăriei feminine; prin dezordinea tinerească a lucrurilor ce inundă camera se intuește firea exuberantă, dezinvoltă; lucrurile fine (rochii, pălării, pantofi), jurnalele de modă franțuzești, cărțile, notele



muzicale amestecate cu păpuși alcătuiesc universul de viață cotidiană, spiritual, „ascunzișul feminin”, cum spune scriitorul.

Amestec de copilărie și adolescență, cu instinct feminin sigur, naivă și plină de candoare, „părea că știe multe și intimida pe bărbați”; Moș Costache, Pascalopol, Stănică, Felix însuși „n-ar fi îndrăznit să contrarieze pe Otilia”. Ea are efecte tonice asupra lui Pascalopol, față de care se manifestă cu gesturi materne, cu o franchețe a gesturilor, cu atît mai tulburătoare: îi potrivește cu grijă acul din cravată, îi scutura ușor umerii, atîrnată pe marginea scaunului, sau sărind de pe scaunul lui moș Costache pe cel al lui Pascalopol. Ea este feminitatea în procesul ei de formare, remarcabil surprinsă de scriitor.

Neliniștea adolescentină, bucuriile ei dezlănțuite sînt surprinse cu finețea observației: „îmi vine uneori să alerg, ...să zbor...”.

Firea imprevizibilă și visătoare, tumultul tinereții sînt cuceritoare (aleargă prin iarbă în picioarele goale, se dă în leagăn, doarme în fîn, cîntă nebunește).

Vitalitatea, exuberanța și sinceritatea deconcertantă a tinereții formează o imagine pură, de un farmec aparte: îl tîrăște în goană pe Felix prin curte, tropăie pe scară, fluieră, dansează.

În conturarea Otiliei, cel mai complex personaj al romanului, scriitorul folosește tehnica modernă a perspectivelor multiple și a observației psihologice. Ea se reflectă diferit în cei din jurul său: moș Costache „o sorbea umilit din ochi și rîdea din toată fața lui spîină”; pentru Pascalopol este „o mare ștrengărită”, „un temperament de artistă”, „o rîndunică, închisă în colivie, moare”; „o ființă gingașă care merită ocrotirea”, „o floare rară”, „o fată mîndră și independentă”.

Otilia evoluează între adolescentul Felix și bărbatul experimentat cu o noblețe rafinată, cuceritoare.

Nici Pascalopol, nici Felix nu sînt siguri de iubirea Otiliei. Aceeași feminitate și franchețe a gesturilor manifestă și față de Pascalopol, „trecîndu-și brațele subțiri în jurul gîtului”, spre indignarea clanului Tulea. Pentru Aglae și Aurica, purtările Otiliei sînt asemeni „fetelor fără căpătii și fără părinți”.

Și față de Felix are griji materne, dorind ca acesta să-și facă o carieră strălucită; amesteca o serioritate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării.

Ea însăși se analizează cu luciditate: „Ce tânăr de vîrsta mea îți închipui că m-ar iubi pe mine așa cum sînt? Sînt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă! ...mă plictisesc repede, sufăr cînd sînt contrariată”.

Ea are nevoie de afecțiunea paternă, statornică și generoasă a lui Pascalopol: „Ah! cum aș vrea să am o trăsură luxoasă, cu doi cai frumoși! [...] Să fiu actriță, să am admiratori”, care îi lipsesc din copilărie... O intuiție feminină sigură, un spirit practic, rațional sînt dezvăluite de ea însăși: „... eu sînt o zăpăcită, eu sînt pentru oamenii blazați, care au nevoie de rîsetele tinereții, ca Pascalopol...; eu te iubesc în atîtea feluri, încît nu pot să analizez acum cît te iubesc ca frate și ca iubită”.

Călătoria la Paris, împreună cu Pascalopol, o maturizează, devine mai sigură, mai conștientă de ea însăși, schimbare pe care Felix o percepe. Se simte inferior: „În ochii Otiliei mocneau judecăți despre viață și despre el, hotărîri îndelung meditate, ironii... seriozitatea ei îl paraliza”.

Este, poate, o prefigurare a finalului, a opțiunii Otiliei, care rămîne o enigmă a feminității. Eroina se înscrie altor personaje feminine remarcabile din romanul românesc — Sașa Comăneșteanu din *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, Olguța din *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, Adela din romanul cu același titlu de G. Ibrăileanu. (M.P.)





## PANTAZI

### *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale

Încadrat în rîndul scriitorilor fantaziști de către Tudor Vianu (ca și Nicolae Davidescu, Adrian Măniu, Ion Vineanu, Ion Minulescu), Mateiu Caragiale oferă prin scrierea *Craii de Curtea Veche* măsura talentului său și a originalității sale. Apărută în anul 1929, într-o formă foarte restrînsă și individualizată, demonstrează că scriitorul preferă crearea de atmosferă și de caractere și nu acțiunea.

Tributară folclorului balcanic, descins din Anton Pann, asimilat însă potrivit capacității artistice a scriitorului, caracterele proiectate sînt memorabile, unice chiar ca tipicitate și ca realizare artistică. Astfel, povestitorul (scriitorul), Pașadia și Pantazi — cei trei *crai* (termenul trebuie înțeles și în sens poetic) — trăiesc aventuri nocturne, simbolice, în jurul bisericii Curtea-Veche — unul dintre cele mai vechi puncte de atracție ale Bucureștiului de altădată, ei reprezentînd, în acest mod, un simbol al decadenței și ruinei.

Tudor Vianu, notează în *Arta prozatorilor români* în legătură cu tema operei și simbolistica personajelor: „*Craii de Curtea-Veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin, construit pe opoziția simetrică a două categorii: vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și estetică, perpetuînd amintirile de trufie ale singelui cuceritor, a anticelor « stirpe » domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori și în mod caracteristic întrebuintat...”

Cartea este structurată în patru părți, fiecare avînd cîte un motto semnificativ.

Mai întîi scriitorul folosește ca motto general cuvintele lui Raymond Poincaré (1860—1934, avocat și om politic francez, președintele Republicii Franceze între 1913—1920):

„Ce vreți, sintem aici la porțile Orientului, unde totul se înfățișează mai puțin grav...”

Prima parte se intitulează *Întîmpinarea orailor* și se deschide tot cu un motto în limba franceză: „...ne strînsesem la cîrciumă”.

Partea a doua se intitulează simbolic *Cele trei hagialicuri* — avînd ca motto: „Ce lucru frumos, dragă prietene sînt călătoriile...” (din Diderot). Capitolul relevă inițierea evadărilor în timp și spațiul a crailor, căutarea esențelor spirituale, dar și coborîrea spre decadență și moarte. Astfel, primul hagialic se realizează în spațiul în care istoria se confruntă cu mitul „la leagănul civilizațiilor străvechi”, craii urmărind să pătrundă adînc în transcendent, pe „gurile de rai pierdute” și cu ochii ațintiți spre marea neprihănită; al doilea hagialic simbolizează măsura decadenței artei; iar ultimul hagialic — al treilea — are semnificația purificării și cînd exilul lor pămîntesc va lua sfîrșit. Visul final al naratorului este credința în divinitate a crailor — care pentru păcate „au cumpănă deosebită și înșeală la cîntar”.

Partea a treia este denumită *Spovedanii* avînd ca motto: „...înțelept cetățean al vastului univers” (de La Fontaine), iar Partea a patra, *Asfințitul crailor*, avînd ca motto cuvintele scriitorului (gastronom) francez, autorul unui *Almanah* al gurmanzilor, Charles Monselet (1825—1888): „Veți fi invitați în căminele familiilor, vom descrie interioare domestice, vom face dramă burgheză, vom clădi ziduri de apărare mari și mici”.

Finalul romanului (partea a patra) este semnificativ pentru faptul că cei trei crai — în ciuda naratorului — sînt conduși nu spre mîntuire, spre pocăință, spre apoteoză, ci spre mocirlă spre desfrîu și pierzanie, de către Pirgu cel hidos: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimelor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrșit. O lină cîntare de clopoțel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupra-ne: răscumpărați prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii



nevăzuți coborîseră prapurele înstestate și una cîte una se stinseseră cele șapte candelă de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măs-cărici, scălbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-nda-ratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...".

Lumea veche este reprezentată prin Pașadia și Pantazi, apoi, lumea nouă, printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii și intenselor visări ale precedentilor, „poate din obscură atracție a acestuia către tipul superior de umanitate, dar, mai sigur, din pornire amarnică și deznă-dăjduită a acestui tip de a degusta în tovărășia infamă spec-tacolul apusului său tragic și măreț. Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș este rău". După T. Vianu, viziunea deplină a crailor se rezolvă „în apoteoza visului gnostic povestit în grandoare către sfîrșitul cărții, frumos moment al frazei fantaziste; în care craii de Curtea-Vechă, Pașadia și Pantazi, împreună cu autorul, întreprind călă-toria din urmă pe pînțele arcuite spre Eternitate, precedați de danțul scălbăiat al lui Pirgu: „...*Răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri*". (s.n.)

Spre deosebire de tatăl său, Ion Luca, Mateiu Caragiale pune gravitate și poezie în înfățișarea crepusculului măreț și solemn al unei lumi ce aparține trecutului iremediabil, dar în care prozatorul-poet trăiește mai bucuros decît în prezent. Starea de visare îl apropie de M. Eminescu. Proza sa însă este lipsită de spiritul autohton, mai ales a celei țără-nești.

Predilecția scriitorului se îndreaptă spre veacul al XVIII-lea, un veac plin de levantinism galant în care se intersectează două lumi: una a apusului fanariot — cu aventurieri, risi-pitori de averi pentru satisfacerea luxului și desfrîului, șar-latani, și alta — a inteligențelor rafinate, cumpătate, pline de distincție.

G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, încadrîndu-l pe Mateiu Caragiale în rîndul curenților de avangardă — dadaști, suprarealiști, ermetici — caracterizînd Craii „ca niște stricați subțiri, amestec de murdărie și sublim, cel puțin întrucît privește pe Pașadia și Pantazi", subliniază contextul semi-balcanic și semi-occidental al Bucureștilor,

„unde finețea cea mai rafinată se amestecă cu înjurătura și pofta grosolană”.

În acest context, Tudor Vianu remarcă originalitatea stilistică, dată de contrastele lexicului, care exprimă gravitate, solemnitate, demnitate, mărinimie, avânt, duh; nostalgie farmec etc. — proprii vieții nobile și curate ale spiritului și termeni josnici, ai urîteniei fizice și morale; ai viciului și mișelniciei — culeși din argoul mahalalelor sau dintr-un „vechi fond de turcisme, cu nuanță de dispreț: trăsneli, mardeiași, cecdoși, țate, teleleici, sanchiu, rable, geamale, baldire, balcize etc.”. Se întrepătrund în operă ca doi „afluenți care se varsă în *Craii de Curtea-Veche* puterea de a adora și aceea de a urî, de a disprețui”. Iată că limbajul se conturează și aici ca modalitate principală de caracterizare a personajelor. Aceasta îl face de fapt pe G. Călinescu să aprecieze că Mateiu Caragiale este „un poet” și că scrierea lui „valorează prin ceea ce sugerează. Realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită pe aceste secături ale vechii capitale române. De aceea scriitorul trebuie pus mai degrabă în grupul *suprarealiștilor* (s.n.), date fiind atenția lui pentru elementul inefabil, ancestral, aparținând fondului obscur”. Din toată scrierea, apreciază Călinescu, se desprinde o savoare ciudată. „Mateiu Caragiale este și el promotor al balcanismului literar, acel amestec gros de expresii măscăricioase, de impulsuri lascive, de conștiință a unei eredități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară”, desigur cea a scriitorului care se constituie și el ca parte a întregului operei.

*Pantazi*, sau *Panta*, ascunde sub un nume de împrumut pe urmașul unor pirați, din arhipieleagul grecesc, și care, prin Zuani cel Roșu, primul tâlhar de apă cunoscut în familie, descendent din barbari normanzi, este înrudit cu o veche casă siciliană care poartă pe stemă Pardosul.

Eroul are și el în sânge demonul rătăcirilor pe mări și oceane, al aventurii care-l făcuse să „toace” două averi uriașe, prins de o nefericită și stranie dragoste, în urma dezamăgirii apucând calea unei cumplite destrăbălări, dispărînd fără urmă.

Scriitorul dă multe detalii în legătură cu Panta, printre care reținem pentru caracterizarea sa casa în care locuia,



interioarele acesteia. Astfel, scriitorul precizează că Pantazi locuiește într-o clădire ce aparținea regelui Carol, la „o franțuzoaică bătrână care închiriasse două încăperi, bogat mobilate în gustul greoi de acum cincizeci de ani, un salon în față și o odaie de dormit în fund, despărțite printr-un geamlîc înalt. La belșugul de abanos, de mătăsării, de catifele și de oglinzi — acestea de toată frumusețea, fără ramă și cît peretele — iubirea de flori a chiriașului, împinsă pînă la patimă, adăuga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase...”

Autobiografia lui Pantazi, subliniază G. Călinescu, „este remarcabilă tocmai prin strania îmbinare de Orient și Occident. Contrastul din firea lui Pantazi crează în contextul operei un suspans, o oarecare teatralitate identificabile în întreaga operă”. Și alte detalii conturează portretul lui Pantazi, ceea ce-l face pe Tudor Vianu să-l compare cu unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: „În apriga înviorare a vieții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară cînd se însenina vremelnîc, frumuseți nevăzute. Și în cea mai minunată dintre seri avui pe podul cel mare al lacului plăcută surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmalic, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a lucefărului răsărînd”. Vorbirea „înflorită și savantă”, cum o califică T. Vianu, releva un om „adeptat la izvorul tuturor cunoștințelor”, „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor” și care sună ca o adevărată muzică — de un farmec și o distincție dintre cele mai rafinate: „vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măiestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei serii aproape mistice căreia el îi răsărîngea în ochi albastrul adînc și în întreaga făptură sa liniștea nesfîrșită”.

Pantazi a dispărut discret condus de scriitor: „Seara însoțeam pînă la graniță pe un gentleman ras și cu barbeți scurți, în ținută elegantă de călătorie — un străin. Stam în vagonul restaurant la o masă, față în față, și nu găseam să ne spunem unul altuia nimic. Noaptea pogorîse repede. Și

mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de când lumea și adesea chiar un alt eu-însumi, de Pantazi, când m-a întrebat ce s-ar putea să bem". (C.B.)

#### PARPANGEL

*Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu

#### V. Romândor

#### PASCALOPOL

*Enigma Otiliei* de G. Călinescu

Este un „personaj nou” în literatura română (Pompiliu Constantinescu), fiind expresia rafinamentului, a bunului simț, a generozității, a seninătății apolinice.

Portretul întocmit de scriitor, prin detaliile notate, pune în lumină poziția socială, trăsăturile fizice și morale: un om de vreo cincizeci de ani, „oarecum voluminos cărnos la față și rumen ca un negustor”, autorul remarcă „finețea pielii” și tăietura „englezească” a mustății cărunte, deci un om subțire; un lanț greu de aur îi atârnă la vestă, hainele sînt din stofă fină, emană un parfum discret asociat cu miros de tabac, de o politețe și cu maniere ce dezvăluie creșterea lui aleasă. Apariția lui în casa lui Costache Giurgiuveanu, dezolantă ca și stăpînul, înviorează atmosfera, Pascalopol iradiind dragoste de viață, un sentiment tonic al plăcerii de a trăi: „Pe la orele șase, o trăsură cu doi cai albi, aceeași din seara precedentă, se opri în fața porții și din ea coborî Pascalopol, îmbrăcat într-un costum pepit, bine croit, cu ghețe albe, cu floare la butonieră și cu canotieră pe cap. Pascalopol deschise voios porțița și ușa gotică de la intrare, stîrnind schelălăitul prelung al clopoțelului”.

Scena jocului de cărți, în jurul mesei, surprinde relațiile dintre personaje, iar mai ales pe distinsul Pascalopol, a cărui prezență în casa lui Costache era așteptată de toți cu o bucurie interioară ce se făcea simțită, fără excepție. Pascalopol este văzut prin reflexiile lui Felix, proaspăt sosit în această familie:



„Pe la orele zece, Pascalopol, Aglae, Aurica și Costache începură să joace cărți. Jucau pe bani și Aglae se împrumutase din nou prin trucul ei de la Pascalopol, totuși Felix avu impresiunea că cel puțin acesta din urmă nu ședea acolo din patima jocului. Pascalopol era un om inteligent, prea stăpîn pe sine ca să se lase, din vițiu, ciugulit de toți. Era evident că el venea acolo pentru cineva, desigur pentru Otilia, și că jocul de cărți era numai un pretext. Felix avea acest sentiment pe care nu și-l putea explica bine, că legăturile lui de rudenie, oricît de îndepărtate, cu Otilia, și de veche intimitate îi dădeau dreptul să cenzureze purtările ei. Pascalopol nu-i era antipatic, dar văditele lui atenții pentru Otilia i se păreau scandaloase. De la început ghicise în Otilia o prietenă de vîrsta lui, un factor feminin care-i lipsise. Că o fată de optsprezece ani arăta atîta interes pentru un om în vîrstă, asta i se părea ciudat. Mai curios era că ceilalți nu erau scandalizați. Dacă moș Costache părea de-a dreptul încîntat și specula cu umilință această situație, Aglae și Aurica nutreau în priviri invidia”.

Pascalopol vorbește despre sine lui Felix, în intimitatea conacului său de la moșie, aranjat în stil românesc. Felix află de la Pascalopol, pînă la pregătirea ceaiului, că acesta făcuse studii în Germania, apoi la Paris, călătorise prin mai toată Europa, moștenise de la părinți o mare moșie, fusese căsătorit; află că-i place să cînte la flaut, că e o fire boemă.

Personajul se definește prin tehnica balzaciană folosită de scriitor, care descrie, în detaliu, interiorul casei (obiectele, mobilele): „Feciorul, care se părea a fi un om de la moșie, mai isteț, îmbrăcat în livrea, îi chemă la ceai și Felix avu și în sufragerie prilejul să-și dea seama că modestul Pascalopol din strada Antim era acasă la el un om foarte subțire. În locul obișnuitei garnituri, moșierul strînsese mobile de felurite stiluri și vechimi, bine armonizate, printre care un fel de armoar sculptat în stilul Renașterii și pe care, zicea gazda, l-a cumpărat în Normandia. Pe dulapuri, în cuiere țărănești, se îngrămădeau ulcele ardelenesti și poterie occidentală, printre care cîteva perugine de la începutul secolului al XVI-lea. Ceaiul însuși fu servit în cești de porțelan subțire japonez.

Purtările blinde ale moșierului, epicureismul lui de om cult încîntau pe Felix și-i dădeau ascunse năzuinți. Prin

contrast, îi răsărea în minte figura spîină a lui moș Costache, care lipea mereu cu buza lui groasă țigări noduroase și arunca scrumul peste tot. Înțelegea foarte bine admirația Otiliei pentru Pascalopol".

Pascalopol se consideră un „ratat” și vrea ca aspirațiile lui artistice să le realizeze în Otilia. Ea îl consideră un bărbat „chic”, un om de „mare caracter”, care a fost foarte bun cu ea. Otilia e cuprinsă de o caldă înduioșare pentru că Pascalopol e „singur, săracu! nu are pe nimeni”.

El vine în casa lui moș Costache, așa cum însuși mărturisește, ca să aibă sentimentul că are familie, spune Otilia: „...„Nu-l cunoști pe Pascalopol. E de o răbdare nemaipomenită și mai cu seamă îi place să fie consultat. E politicos cu tanti Aglae și cu toți, numai ca să aibă sentimentul că se află într-o familie. N-are pe nimeni”.

Sentimentele lui Pascalopol față de Otilia sînt complexe: paterne, prin dorința de ocrotire a tinerei fete, pe care o știe de mică. Pascalopol nu-și poate defini sentimentele, vorbindu-i deschis și cinstit lui Felix. El știe că o iubește într-un anume fel. Îi face fetei toate capriciile, se bucură de bucuriile ei, Otilia nu este pentru Pascalopol un „vițiu sentimental”, el nutrește pentru ea o afecțiune profundă. Se definește însuși ca „un suflet de moșier prozaic în care se ascunde puțin romantism”.

Pascalopol este „îngerul păzitor” al lui Costache și al Otiliei, ferindu-i de răutățile și vulgaritatea clanului Tulea.

Oarecum blazat, prin noblețea sufletească, prin discreta poezie a sentimentelor, personajul a fost asociat eroilor lui Turgheniev (M.P.)

#### PAȘA HASSAN

*Pașa Hassan* de George Coșbuc,

V. Mihai Viteazul

#### PAȘADIA – MĂGUREANU

V. și Pantazi, Pirgu

*Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale

Dacă pentru Pantazi scriitorul-narator are „slăbiciune” pentru Pașadia are „evlavie”, adică respect, și motivează această evlavie: „Pașadia era un luceafăr. Un joc al întîm-



plării îl înzestraseră cu una din alcătuirile cele mai desăvârșite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiți ca faime ale țării; la foarte puțini însă dintr-înșii am văzut laolaltă și așa minunat cumpănite atâtea înalte însușiri ca la acest nedreptățit ce, de voie, din viață, se hărăzise, singur uitării. Și nu știu un al doilea care să fi stîrnit împotriva-i atîtea oarbe dușmăanii". Motivînd dușmăniile și prin înfățișarea personajului, deci a frumuseții lui, scriitorul realizează un reușit portret fizic și spiritual: „Ce frumos cap avea totuși! Într-însul ațipea ceva neliniștitor, atîta patimă înfrînată, atîta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea cu glas tărăgănat și surd, se desprindea, cu amărăciune, o adîncă silă". Viața lui Pașadia, de care vorbea rar, fusese o „crîncenă luptă începută de timpuriu". Deși ieșise din oameni de vază și stare, fusese oropsit de la naștere „crescut pe mîini străine, surghiunit apoi în străinătate la învățătură". După ce s-a întors în țară, mărturisește scriitorul, a fost „jefuit de ai săi, înlăturat, hărțuit, prigonit și trădat de toată lumea".

Prin toate încercările de a fi îngropat sub tăcere, „făptura de fier" cum o numește naratorul, a ieșit călită de două ori: „Pașadia nu fusese omul resemnării, încrederea în sine și singele rece nu-l părăsiseră în cele mai negre clipe; statornic în urmărirea țelului, el înfrînsese vitregia împrejurărilor, o întorsese cu dibăcie în folosul său. Ca dinsul, nimeni nu știuse să aștepte și să rabde, neclintit el pîndise norocul la răs\_pîntie, îi înșfăcase și-l siluise ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit de la început fără caznă și zbucium". După ce i se deschisese drumul, Pașadia a respins „calea măririlor" nemaivoidî nimic și retrăgîndu-se. Motivația acestei retrageri pune în lumină noi dimensiuni ale caracterului său, pe care scriitorul le relevă cu o distincție de rafinament intelectual: „Presupuneam că la temelia acestei hotărîri ciudate a fost întrucîtva și teama de sine însuși, fiindcă, sub învelișul de gheață din afară, Pașadia ascundea o fire pătimașă, întortocheată, tenebroasă, care, cu toată stăpînirea, se trăda adesea în scăpări de cinism".

Rațiunea, distanța de omenesc (ca în *Glossa* lui M. Eminescu) sînt trăsături de caracter firești: „Cu veninul ce se îngrămădise în inima sa împietrită, puterea l-ar fi făcut lesne primejdios. Și nici o încredere la el în virtute, în cinste, în bine, nici o milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omenești de cari arăta a fi cu totul străin”.

Retragerea din politică miroase mai puțin decît schimbarea din viața sa.

Cealaltă față a lui Pașadia era cea desfrînată și scriitorul se întrebă dacă a fost ceva ascuns de care se debarasase, sau o „năpîrleală de azi pe mâine”. Căci, mărturisește scriitorul, rar i s-a întîmplat să vadă „jucător așa frumos, crai așa ahtiat, băutor așa măreț”. Nu putea să fie vorba de o decădere pentru că: „De o sobră eleganță, plin de demnitate în port și vorbire, el rămăsese apusean și om de lume pînă în vîrfurile unghiilor”.

Potrivit pentru a conduce o înaltă adunare sau o Academie, „țeapăn” și „grav” nu se putea închipui „în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde pînă la ziuă”.

Încîntat, naratorul mărturisește: „Pentru mine priveliștea acelei vieți avea ceva copleșitor, în ea bănuiam că se desfășoară o întunecată dramă sufletească a cărei taină rămînea nepătrunsă”.

Intrînd în intimitatea personajului, fiind din „rarii privilegiați” care-i trecea pragul „acelei bogate locuințe” ce reflecta sufletul „stăpînului”, scriitorul relevă talentul de pictor al eroului său; pasiunea pentru istorie — pe care o cunoștea ca nimeni altul și care-i dăduse mobilitatea de „a judeca fără să se înșele oamenii”. Pașadia s-a stîns, la zenit, după o aventură amoroasă, „veninul, veghea, vițiul îi mistuieră trupul fără a-i vătăma cîtuși de puțin însă duhul, care-și păstrase pînă la sfîrșit toată recea-i limpezime, scînteietor ca un luceafăr în cleștarul nopții de ger”. Ironic, scriitorul subliniază norocul pe care l-a avut, de a muri fără să simtă umilințele războiului, a sărăciei, a parvenirii lui Pirgu. (C.B.)



## PĂSĂRI-LĂȚI-LUNGILĂ

*Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă*

V. și Harap-Alb, Gerilă, Ochilă

Simbolizând dimensiunea spațiului și vechea îndeletnicire — vânătoarea, Păsări-Lăți-Lungilă se înfățișează ca „o pocitanie de om” care umblă cu arcul după vînat de paseri, cu un meșteșug „drăcos și o putere mai pe sus decît își poate dracul închipui”. Se lățea așa de tare, „de cuprindea pămîntul în brațe”. Cînd se deșira și se lungea ajungea „cu mîna ia lună, la stele, la soare și la cît voia de sus”. Păsările le prindea cu mîna din zbor, „le răsucea gîtul cu ciudă și apoi le mîncea așa crude, cu pene cu tot”. Imaginația scriitorului merge pînă acolo încît notează: „Chiar atunci avea un vrav de paseri dinainte și ospăta dintr-insele cu lăcomie, ca un vultur hămisit”. Imaginea halucinantă a „pocitaniei de om” — ultimul întîlnit în cale, îl determină pe Harap-Alb să se întrebe nervos: „Dar oare pe acesta cum mama dracului l-o fi mai chemînd?”

Botezîndu-l după modelul celorlalți, scriitorul confirmă marea artă de a *portretiza*, nelipsind hiperbola, comparația, ironia: „Să-i zici Păsărilă... nu greșești; să-i zici Lățilă... nici atîta; să-i zici Lungilă... asemenea; să-i zici Păsări-Lăți-Lungilă, mi se pare că e mai potrivit cu năravul și apucăturile lui, zise Harap-Alb, înduișat de mila bietelor păsări. Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăți-Lungilă, fiul săgetătorului și nepotul arcașului; brîul pămîntului și scara cerului; ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici”.

Avertizîndu-l pe Harap-Alb de utilitatea lui, pentru că fata împăratului Roș cînd vrea se face „pasăre măiastră, îți arată coada, și ie-i urma dacă poți”, Păsări-Lăți-Lungilă se asociază celor cinci, sub rezerva de a-i fi de folos, pornind „tusșese înainte”. Imaginea „pe unde treceau pîrjoleau totul” accentuează trăsăturile de caracter și cele fiziologice: „... Gerilă potopea pădurile prin ardere. Flămînzilă mîncea lut și pămînt amestecat cu humă și tot striga că moare de foame. Setilă sorbea apa de prin bălți și iazuri, de se zbăteau peștii pe uscat și țipa șerpele în gură broaștei de secetă mare ce era pe acolo.

Ochilă vedea toate cele ca dracul, și numai înghețai ce da dintr-însul:

Că e laie  
Că-i bălaie;  
Că e ciută  
Că-i cornută.

Mă rog nebunii de-a lui, cîte-n lună și în stele, de-ți venea să fugi de ele. Sau să rîzi ca un nebun, credeți-mă ce vă spun!

În sfîrșit, Păsări-Lăți-Lungilă adimenea zburătoarele și, jumulte, nejumulte, ți le păpa pe rudă, pe sămînță, de nu se mai stăvea nimene cu păseri pe lîngă casă de rău lui".

Opus lor, Harap-Alb nu aducea nici o supărare, dar fiind cu ei „era părtaș la toate“.

În cearta din casa de aramă, unde au fost închiși de împăratul Roș, Păsări-Lăți-Lungilă amenință, dialogul fiind relevant:

„— Dar nu mai tăceți, măi? Că ia acuș trec cu picioarele prin păreți și ies afară cu acoperămîntul în cap, zise Lăți-Lungilă. Parcă nu faceți a bine, de nu vă mai astîmpără dracul nici la vremea asta. Măi Buzilă, mi se pare că tu ești toată pricina gîlcevei dintre noi.

— Ba bine că nu! zise Ochilă. Are el noroc de ce are, dar știu eu ce i-ar trebui.

— Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă și pîntecele cobză, zise Setilă; căci altmintrelea nici nu e de chip s-o scoți la capăt cu boclucasul acesta.

Gerilă, văzînd că toți îi stau împotrivă, se mînie atunci, și unde nu trîntește o brumă pe păreți de trei palme de groasă! de au început a clănțani și ceilalți de frig, de sărea cămeșa de pe dîșii.

— Na! încaltea v-am făcut și eu pe obraz. De-acum înainte, spuneți ce vă place, că nu mi-a fi ciudă; zise Gerilă, rîzînd în hohot. Ei, apoi!? Cică să nu te strici de rîs!... De Harap-Alb, nu zic. Dar voi, mangosiților și farfasiților, de cîte ori îi fi dormit în stroh și pe tîrnomată, să am eu acum atîția bani în pungă nu mi-ar mai trebui altă! Oare nu cumva v-ați face și voi niște feciori de ghindă, fâțați în tindă, că sînteți obraze subțiri?



— Iar cauți sămînță de vorbă, măi Buzilă? ziseră ceilalți. Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor amin!

— De asta și eu mă anim și mă închin la cinstita față voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin, zise Gerilă. Și hai de-acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap-Alb să-l slujim și tot prieteni să fim; căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobîndim“.

După ce se ospătară toți, scena de la curtea împăratului Roș amintind de obiceiul pețitului popular, supuși la probe pentru a dobîndi fata, Păsărilă îi va fi lui Harap-Alb de mare folos, fiindcă „fetișoara împăratului“ o „zgîtie a dracului de fată“ le-a „tras butucul“, zburînd ca o săgeată pe lingă toți. Ochilă i-o arată ascunsă „în dosul pămîntului, tupilată sub umbra iepurelui“. Păsărilă lățindu-se cît poate „începe a băjbăi prin toate buruienile“ dar se ascunsă din nou după o stîncă. Atunci se înalță punîndu-și în valoare trăsăturile urieșești și urmînd-o în zborul ei șăgalnic „se deșiră odată și se înalță pînă la lună“. Cuprinde luna în brațe, „găbuiește păsărica, mi ți-o înșfacă de coadă și cît pe ce să-i sucească gîtul“. Pasărea se preface în fată și strigă înspăimîntată:

„— Dăruiește-mi viața, Păsărilă, că ți-oi dărui și eu cu milă și cu daruri împăratești așa să trăiești!“

Într-o replică plină de înțelepciune populară și de humor se încheie misiunea lui Păsărilă, motivată de Ochilă și recunoscută de Harap-Alb și de ceilalți.

„— Ei, Harap-Alb, zise atunci Ochilă, dacă nu eram eu și cu Păsărilă, ce făceați voi acum? Iaca așa, tot omul are un *dar* și un *amar*; și unde prisosește dorul nu se mai bagă în samă amarul. Amar era să fie de voi, de nu eram noi amîndoi. Și cu străjuirea voastră, era vai de pielea noastră!

Harap-Alb și ceilalți, nemaiavind ce zice, pleacă capul rușinați, mulțămînd lui Păsărilă și vestitului Ochilă, căci le-au fost ca niște frați“. (C.B.)

Păturică, v. Dinu Păturică

PERSIDA

Mara de Ioan Slavici

V. Mara.

*Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale

V. și Pantazi, Pașadia

Este personajul care-l însoțește pe Pașadia și despre care scriitorul notează încă din primele pagini: „Rămânând de tinăr singur în București, de capul meu, mă ferisem să intru-n cîrd cu oricine, așa că din restrînsul cerc al cunoștințelor mele, alese toate pe sprinceană, Gorică Pirgu n-ar fi făcut niciodată parte dacă n-ar fi fost tovarășul nedespărțit al lui Pașadia, de care aveam o evlavie nemărginită”.

Caracterizat ca fiind o „lichea fără seamăn și fără pereche”, scriitorul aprecia că nesăratele lui „giumbușlucuri de soitar obraznic îi scosese ră faima de băiat deștept, la care se adăogase — de ce nu se știe — și aceea de băiat bun, deși bun nu era decît de rele”.

Chimiță, cum îl numește scriitorul avea „suflet de henger și de cioclu”. Folosind invectiva, scriitorul este necruțător: „De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii”, îl compară cu Veniamin din Biblie — copil preferat de Iacov, și cu un înger — „Cherubinul”, dar al caselor de întîlnire. Considerat murdar și putred, scriitorul își exprimă sentimentele sale de silă pentru a fi cercetat „cu de-amănuntul ıtele acestei firı uscate și triste care simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred”. Avînd în sînge dorul vieții de dez-mățare țigănească, de odinioară de la noi, „cu dragostele de mahala, chefurile la mănăstiri, cîntecele fără perdea, scîrboșeniile și măscările”. Jocul de cărți ce-i slujea de meserie, „boalele lumești ce-l istoviseră înainte de vreme”; erau singurele lucruri de care știa să vorbească, încîntînd pe cei care-i „prețuiau dobitocia”. Deși Pașadia îl disprețuia fățiș, „jicnindu-l și umilindu-l îi păstra totuși prieteșug”.

Lipsit de elementarele maniere; nu i se permitea ad ıce-rea la masa crailor a femeilor „Ne mărgineam — mă-turisește scriitorul — să aruncăm scurte priviri cotoiești cucoanelor de la mesele vecine cari, de obicei, ne răspundeau și ele cu ocheade șirete”.



Pirgu cunoaștea multă lume, ceea ce-l uimea pe scriitor: „Lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea. Pe cine nu cunoștea într-adevăr, unde nu pătrunsese?” Primit peste tot, în „case ale negustorimei sperioase și speriate (...) în șubredele cuiburi ale râiei ciocoiești”, nu întotdeauna pe ușa din față însă.

Gratulat cu epitete ca: „potaie mărunță”, „fiară spurcată”, căruia de școlar îi plăcea să-și ducă prietenii la femei bolnave, bucurându-se cu „închipuire drăcească nesecată”.

Ațița la desfriu, „căruia își închinase trupul și sufletul”, făcând din acestea un apostolat. Astfel, „iscusit în samsarlicuri și pezevanglicuri, fusese faurul ruinei cîtorva feciori de bani gata și a căderii mai multor femei”, contribuind la necinstirea multor nume cunoscute. Se amesteca aproape în toate meschinăriile, nedîndu-se înapoi de la nimic. Îi păreau bune, fiecare după credință: „iscodirea, defăimarea, birfele, zizania, pîra, amenințarea cu darea în vileag a tainei încredințate sau smulse, răvașele neiscălite...”.

Intruchipînd avarismul feroce al epocii sale, se înrudește cu Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Stănică Rațiu. Scriitorul se aseamănă cu tatăl său în ceea ce privește stilul virulent în creionarea lui Pirgu, a adevăraților Arnoteni, a unor medii de mahala, grupîndu-și personajele în cupluri discordante ce-l servesc în reliefaarea trăsăturilor: Pașadia—Pantazi; Pașadia—Pirgu; Pantazi—Wanda; Pena—Serghie; Wanda—Ilinca.

La Pirgu se poate vorbi și de o oarecare natură trivial-demonică: veselie și tristețe, contraste în felul de a fi, uimind prin ostentația sa negativă care sfidează și se opune crailor.

Se asociază lui Pena Corcodușa, care avea ca îndeletnicire să scalde morții. Avea ochi „verzi tulburi, lături de pește”. Verdele este simbolul culorii feminine iar albastru al culorii masculine. Casa Arnotenilor este un loc „de ospătărie și de han de tripou, de bordel și de balamuc.”

Dacă Pașadia a murit, Pirgu înflorește, devine „de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă”. Ajunge apoi prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la „Liga Națiunilor” și oferind colegial din străinătate ospitalitate în castelul său din Ardeal.

Cultivînd straniul, insolitul, autorul oscilează între romantism și simbolism, în descendența lui Baudelaire și Edgar Poe.

Romanul are un caracter simbolic și pragmatic, cu o frază melodioasă, cadențată, cu monolog, dialog, descriere și narațiune — ca modalități de expunere. Surprind imaginile stranii, exotice, uneori chiar extraterestre, dominînd pitorescul istoric, balcanic, de mahala, apropiindu-l de Anton Pann, Tudor Arghezi, Ion Barbu. (C.B.)

### PLĂIEȘII (ROMÂNII)

— personaj colectiv —

*Sobieski și românii* de Costache Negruzzi

În povestirea *Sobieski și românii* de Costache Negruzzi întîlnim procedeul artistic romantic — antiteza. Făcînd parte din ciclul *Fragmente istorice*, lucrarea evocă o imagine vie, plină de eroism, din „cronice bătrîne” ale strămoșilor noștri.

Pe de o parte se află asupritorul, cuceritor și nesățios subjugător, regele polon, personalitate complexă, prezentat sumar de către autor: rănit în orgoliul său datorită unei înfrîngerii rușinoase, deși se socotea mare războinic. El se află în fruntea unei armate înfrînte, obosită fizic și moral. Deși „vestitul rege” al Poloniei era „fala leșilor, eroul creștinătății, mîntuitorul Vienei” acum arăta ca „Unul în floarea vîrstei, posomorît, gînditor, necăjit”. El este însoțit de „doi mai bătrîni” hatmani (conducători de oaste): Iablonski, om drept și înțelept și Potočki, necugetat, nesincer, lingușitor. Ambiția deșartă de a cuceri cetatea Neamțului, numai ca să numere încă o „victorie” se dovedește a fi încă o înfrîngere cu mult mai rușinoasă decît cea de la care se întorcea. O mîna de români se arătară cu mult mai curajoși și viteji decît se aștepta conducătorul polon.

Patriotismul plăieșilor, pe de altă parte, se dovedi superior șleahței de leși. Dacă oastea poloneză este prezentată de autor ca înfrîntă, obosită, fără nici un chef de luptă, bravii plăieși, apărători ai cetății în numele dreptății, al dragostei



de patrie înfruntă pe dușmani, chiar dacă știu că, fiind în număr mic, nu pot avea sorti de izbîndă în fața atacatorilor.

Este semnificativ faptul că, în final, într-un moment de luciditate, chiar regele polon recunoaște curajul, bărbăția și patriotismul plăieșilor români. „Voinicilor, zise, sînteți slobozi; mergeți în pace și spuneți copiilor și fraților voștri că ați avut cîntecul a vă împotrivi cinci zile regelui de Polonia”.

De reținut că, în final, plăieșii, simbolic *urcă* „luîndu-și răniții, se îndreaptă către munți”, oastea dușmană „se *cotoară* încet la vale”. Este un gest ce marchează două atitudini, două idealuri, două destine. (S.B).

#### POCITUL

— personaj simbol —

*Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski

V. Emirul

#### PRINTUL

— personaj simbol —

*Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș

Balada *Mistrețul cu colți de argint* a fost scrisă în anul 1945, reluată în 1950 și publicată în ciclul celor nouăsprezece blade din volumul *Omul cu compasul*, în 1966.

În cartea sa *Orfeu și tentația realului*, apărută în 1974, Augustin Doinaș explică multiplele sensuri ale lecturii baladei.

Motivația este certă: „Țin mînte însă că intenția mea, cînd am compus această poezie, a fost aceea de a realiza o îndoită exigență: pe de o parte, o structură dramatico-epico-lirică tipică, de baladă, cu trei momente conflictuale urmate de un deznodămînt final; pe de altă parte, un caracter simbolic al desfășurării lor, care să permită mai multe interpretări”. Poetul, de asemenea, mărturisește referindu-se la poezia lui Al. Macedonski: „Unii exegeți ai mei vor fi poate surprinși aflînd că textul meu nu avea nici o legă-

tură cu *Noaptea de decembrie*" a lui Al. Macedonski, poet pe care nu l-am citit cu interes și plăcere decât mult mai târziu".

Izvoarele de inspirație, precizează poetul, se regăsesc în: "...balada romantică germană (probabil că *Erlkönig* de Goethe a jucat, aici, un rol hotărâtor); dar el venea și ca o prelungire a interesului pe care l-am manifestat, încă din copilărie, față de poeziile lirico-narative ale lui Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc. Al doilea deziderat, mai ambițios, se hrănea din lecturile mele franceze, care pe vremea aceea erau Baudelaire, Nerval, Verhaeren, Mallarmé, Valéry".

Subiectul baladei este simplu: un prinț din Levant, pasionat vânător, vrea să răpună un mistreț fantastic, cu colți de argint. În ciuda sfaturilor date de slujitorii săi, prințul se avîntă în inima pădurii întunecoase. Prințul nu reușește să vîneze mistrețul fioros; mistrețul îl ucide pe prinț în timp ce cornul de vînătoare sună melancolic.

Iată succint cîteva interpretări posibile ale baladei propuse de scriitor:

1. „Există un grad zero al lecturii simbolice, la care *Mistrețul cu colți de argint* poate fi citită ca un simplu episod de vînătoare, ca o baladă cinegetică". În acest context poetul atrage atenția asupra lexicului specific: vînătoare, codru, goarne, copoi etc.; formele apelative: „Veniți să vînam"; preferință pentru gerunzii; refrene-rimă; interferarea descrierii, narațiunii — a epicului, dramaticului și liricului.

2. "...prințul ar fi omul, în general; mistrețul — o imagine a idealului; vînătoarea — un act existențial al realizării de sine.

Balada se încarcă astfel de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodămîntul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieții) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prințului e privită fie ca un eșec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic)". Aici intervin implicații de ordin etic: curaj, perseverență, noblețe de caracter, spiritualitate — virtuți ale prințului, în contrast cu pragmatismul servitorului. „În felul acesta poezia apare ca o baladă simbolică a existenței (superioare) tragice".

3. O altă interpretare este dată de poet în funcție de interpretarea „dată actului de a vîna". „Aproape în toate culturile vechi, vînătoarea este privită ca un act ritual cu finali-



tate spirituală: a urmări vînatul înseamnă a căuta o treaptă superioară de existență, a urmări un ideal spiritual". Sînt oferite exemple din tradițiile indienilor din America de Nord, la care goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China antică consemnarea animalelor emblematice sporește virtuțile Împăratului etc. „Într-o viziune pur laică, *Mistrețul cu colți de argint* poate fi socotită ca un ritual civilizator: în acest caz, prințul devine exponent al regalității potențiale, un viitor monarh care încearcă să-și exercite prerogativele firești de instaurare a ordinii, aflîndu-și moartea în lupta cu forțele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vînatului, ca și instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează istoria însăși a vînatului, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

4. Balada poate fi citită ca un „ritual al inițierii”. Este elocventă „proba” diverselor arme (de lemn, de fier, de foc) — trepte necesare de parcurs pentru orice novice în „procesul de spiritualizare”.

Replicile servitorului devin ispite.

Mistrețul urmărit simbolizează „absolutul libertății spirituale, niciodată atins, intrarea în domeniul marilor mistere; celălalt (mistrețul care-l ucide „uriaș, argintat”) „e un animal real, simbol al accidentului concret, limita tragic-necesară a condiției umane”. Durata vînatului acoperă tot spațiul vieții.

Lectura poate fi interpretată și ca un act uzurpator. Prințul este „un simbol al regalității necoapte, al tinereții dornice de putere, pornind la o luptă ambițioasă de instaurare prematură pe tron”.

5. Ultima interpretare dată de poet este tratată în manualul școlar.

*Mistrețul cu colți de argint* a fost citit și ca o artă poetică. În lumina unei asemenea interpretări, îmbrățișată și de Eugen Simion, „prințul ar fi un simbol al creatorului (poetul), iar tribulațiile sale cinegetice ar reprezenta ceea ce se numește azi, într-un anume jargon critic, „l'errance de l'écriture”. În acest context: „Opera este egală cu himera urmărită o viață întreagă, a poetului: acesta moare, pînă la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreț uriaș, argintat”).

care nu se știe niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăși". Poetul identifică și o altă interpretare care ar viza tragicul creației lirice — uciderea artistică ar fi de fapt uciderea autorului — motivînd existența și a epicului.

Am relevat aceste aspecte pentru a da posibilitatea unei interpretări mai largi, dar și din dorința de a releva capacitatea unui poet de a-și interpreta propria operă.

Poezia este dominată de imagini vizuale și auditive; dialogul se interferează cu descrierea și narațiunea; metafore, comparații, personificări, alegoria, repetițiile, muzicalitatea generală a poeziei. O construcție simetrică, în care semnele de punctuație capătă o reală expresivitate: de patru ori, în text, se identifică verbul „taci” — la imperativ — scris după linioara de pauză și cu puncte de suspensie, marcînd parcă un ceremonial al misterului:

„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci...”

„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci...”

„Dar el răspunde întorcîndu-se: — Taci...”

Iar a patra oară pronumele personal este înlocuit de substantiv:

„Dar prințul răspunde-ntorcîndu-se: — Taci...”

Sunetul cornului este simbolic, în finalul poemului:

„Mai bine iar cornul și sună întruna.

Să suni pînă mori, către cerul senin...

Atunci asfinți după creștete luna

Și cornul sună, însă foarte puțin”.

Balada este astfel o „ars poetica”, ce poate fi comparată cu *Mănăstirea Argeșului* — în dorința de creație și de perfecțiune, de absolut. Sunetul cornului apare și în poezia lui M. Eminescu *Peste vîrfuri*.... avînd același sens — al nemuririi.

Atît balada *Mistrețul cu colți de argint*, cît și întreaga creație a lui Ștefan Augustin Doinaș, sînt relevante pentru literatura română contemporană, pentru contribuția sa la patrimoniul național și universal. (C.B.)



## PROMETEU

— personaj simbol —

### *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide

Prometeu face parte din miturile universale — mitologia greacă. Este fiu al titanului Iapet și al unei oceanide. Protejind oamenii și dorindu-le binele (în unele versuri este considerat creatorul oamenilor) i-a apărut împotriva lui Zeus care-i privase de foc. Prometeu fură focul din ceruri și-l readuce pe pământ, contribuind la dezvoltarea meșteșugurilor, fiind un erou civilizator. Zeus îl pedepsește și-l înlanțuie pe o stîncă din Munții Caucaz și unde un vultur uriaș îi devora ficatul zilnic, noaptea crescîndu-i la loc.

Herakles — cel mai de seamă erou din mitologia greacă, înzestrat cu o forță fizică neobișnuită, fiu a lui Zeus — îl eliberează pe Prometeu.

În literatura universală mitul lui Prometeu se regăsește în literatura greacă la: Hesiod, în *Teogonia* (nașterea zeilor); Platon în *Protagoras* (dialog); Lucian din Samosata, în *Prometeu* sau *Caucazul* (dialog) la J.W. Goethe, în *Prometeu* (poem dramatic); la P.B. Schelley în *Prometeu descătușat*.

În literatura română, motivul apare sub forma unor repovestiri sau traduceri la Al. Odobescu, Panait Cerna, într-un poem dramatic la Victor Eftimiu. Cea mai valoroasă operă este însă poemul dramatic a lui Alexandru Philippide — *Izgonirea lui Prometeu*. Publicat în volumul *Aur sterp* (1922), Al. Philippide realizează prin Prometeu simbolul creatorului în confruntarea cu absolutul. De factură romantică și expresionistă, poemul începe cu unele indicații ale scriitorului menite să delimiteze atitudinea oamenilor față de Prometeu care au luat în seamă creația Pandorei — nenorociri și rele — și nu binefacerile focului adus de Prometeu.

Astfel, oamenii au venit „să-l huiduiască și să-l lapideze. Huo, Prometeu!“... Pe tot parcursul poemului, scriitorul face unele aprecieri ce se constituie ca un fel de indicații scenice, menite să contribuie la caracterizarea directă a lui Prometeu cît și a mulțimii. În ce-l privește pe Prometeu se precizează, în parcursul rostirilor sale: „neclintit“, tresă-

rind", „tresărind mai tare"; „spre cer"; „...glasul lui amenințător și puternic umple văzduhul, în timp ce el își aruncă lanțurile spre cer"; „către mulțime", „insinuant"; „cu glasul tot mai zvîrcolit"; „cu brațele întinse în gol"; și din nou gestul repetat „spre cer" — „spre mulțime" iar în final: „Se aruncă. Golul îl înghite. O clipă tăcerea. Apoi, la poalele prăpastiei, jalnică, mulțimea: Prometeu..." Aceste precizări, marchează o gradație în zbaterea eroului, în confruntarea dramatică cu mulțimea și în încercarea de regăsire a lui Zeus, care însă nu răspunde.

Prometeu prin rostirile sale acuzatoare la adresa omenirii și a Stăpînului — a lui Zeus — se definește ca un titan răzvrătit, liber însă, întorcîndu-se în nemurire pentru a-și căuta altă omenire căreia să-i dea „mistuitorul foc": „Și-așa din izgonire-n izgonire, / Să-mi port prin Haos risul meu stinger".

În deznădejdea oamenilor este de fapt izbînda prometeică, care suindu-se cît mai sus „Din cer în cer! din dumnezeu în dumnezeu! / Căci cine va putea cîndva să spuie / Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?"

Într-un acord perfect între natura sinistră, neprielnică și sentimentele și atitudinea umană se relevă ipostaza lui Prometeu a cărui conștiință rămîne neclintită, ignorînd durerea trupeză: „E-atîta vreme de cînd ochiul meu / Și-a-nfipt adînc privirile în zare, / Că m-ar dura să mi le smulg!..." / față de: „Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă! / De multă vreme nu mai știu să simt". Huiduit de Mulțime, Prometeu se întreabă, tresărind, cine l-a strigat și dacă s-a împlinit „sorocul Soartei?" Pentru că, mărturisește Prometeu: „De-atîta neclintită veșnicie / Mi-s ochii grei, și abia mai văd pămîntul".

Avertizîndu-l pe Zeus de furia urletului mulțimii, Prometeu rostește cu ironie și sarcasm că așteptările milei au fost zadarnice. În acelaș timp caracterizează mulțimea ca fiind „o turmă", „un...". Simțindu-se egalul absolutului ca și Arghezi, în *Psalmi*, Prometeu se răzvrătește și, înjurîndu-l pe Zeus, îi amintește că este singur ca și el însuși: „Cu mine, Zeus, zvîrle-țe în larg, / Acolo unde zările se sparg / Spre haosul cu mii și mii de ceruri / În care se vor naște aștri noi. / De ce nu vî cu mine-n larguri, Zeus, / Să cucerim nemărginirea amîndoi?"



Aruncînd lui Zeus lanțurile ruginite, se adresează sentențios mulțimii, dîndu-i vulturul gîtit, chemînd omenirea să se pună-n patru labe și să mănînce. Ca și Luceafărul eminescian, se urcă spre soarele puternic, spre a întîmpina vremea nouă în drum: „S-adun în mine fulgerele toate, / Să mi le-aprind priviri în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb, / și cerurile toate să le sorb!” — Simbolizînd identificarea cu lumina, întruparea în veșnicie — asemenea ca și finalul poemului: „Să simt cum crește-n mine / Nemărginirea oarbă... / Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă!” Rostind cuvinte cu valoare gnostică, Prometeu acuză ironic și sarcastic (amintind din nou de *Psalmii* arghezieni): „Iar tu, tu cel de sus, cel „bun” și „sfînt”, / Coboară iarăși pe pămînt, / În țărna-n care trebuie să vii, / Tilhar al Soartei, Hoț de veșniciei!” Zeus nearătîndu-se și nerăspunzînd, fiindcă absolutul nu se lasă cucerit (E. Lovinescu). Prometeu înțelege ingratitudinea și disprețul și eterna așteptare a omenirii: „Urlați! / Rămii în urma mea Pămînt! / Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt, / Pe veci de veci acumă se așterne / Pedepțsa așteptărilor cterne”.

Poemul lui Al. Philippide — liric și dramatic, din perspectiva romantică crează un erou excepțional în împrejurări excepționale — întruchipînd titanismul, titanismul activ în încercarea de a-și depăși condiția, în permanentă luptă de atingere a absolutului.

Personaj simbol, Prometeu se conturează ca un titan răzvrătit, amintind de Dionis al lui Eminescu, de *Psalmii* lui Arghezi, *Psalmul* lui Lucian Blaga, deosebindu-se însă de Luceafărul eminescian care, deși este un titan, nu face parte din familia titanilor răzvrățiți. El ascultă de cuvîntul demiurgului și se resemnează, rămînînd nemuritor și rece. (C.B.)



## RĂZVAN

*Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu

Destinul lui Răzvan este cel al unui erou romantic, de excepție, evoluind în situații de excepție. El va cunoaște de-a lungul celor cinci cînturi, cu titluri semnificative: bucuria mării, dar și amărăciunea căderii. (*Un rob pentru-un galben, Răzbunarea, Nepoata lui Moșoc, Încă un pas, Mărirea*).

Însuși Hasdeu, în prefața dramei, vorbește de caracterul personajelor: „În privința psihologică, mă îngreuna varietatea caracterelor ce le introdusei în cadrul dramei: caracterul înfocat, generos, eroic și impresionabil al lui Răzvan; caracterul ambițios, imperativ și orgolios al Vidrei; caracterul avar și laș al lui Zbierea; două caractere de țăran românesc, personificate în moș Tănase și în Răzașul...”

Proiectat pe fundalul social al veacului al XVI-lea, o amplă frescă a luptei de ură dintre boieri și popor (primele două cînturi), Răzvan, țigan rob eliberat, urcă treaptă cu treaptă: devine căpitan de haiduci, ofițer în armata leșească, hatman și apoi domn, demonstrînd calități deosebite, lupta cu „lumea”, împotriva prejudecăților epocii constituie principalul element al conflictului dramatic de esență etică și psihologică, adăugîndu-se celui social. Pe măsura evoluției acțiunii, conflictul social (boieri—popor—domn) rămîne în umbră, conturîndu-se din ce în ce mai susținut cel psihologic, personajele devenind mai complexe și mai individualizate.

Scriitorul își construiește personajul în viziune populară, ca un luptător legendar pentru dreptate, suferința personală, topindu-se în răzvrătirea socială: „Frunză verde de negară! / Vodă doarme în cămară, / Iar boierii tot furînd / Își fac trebile pe rînd.”



De altfel, emoționantul monolog al lui Răzvan din cîntul II, care conturează tabloul social și politic din Moldova mijlocului de veac al XVI-lea, pune în lumină vibrația interioară a eroului, apărător înflăcărat al ideilor de adevăr, dreptate, libertate: „Săracul țaran ce-și pierde vitișoarele sau plugul, Robul osîndit ce fuge blăstemînd biciul și jugul, (Toți cei slabi, izbiți de soartă, de nevoi înconjuțați, / Află-n codru mîngiere și ne dau nume de frați.” Haiducii sînt pentru Răzvan, „născuți din al țării chin”. Calitățile eroului sînt puse constant în evidență prin relevarea condiției stigmatizate de „țigan” (antiteza virtuți—țigan și Răzvan—Zbierea). Vorbele de suflet din monologul lui Răzvan îl impresionează puternic pe Tănase: „Urmează, frate Răzvane! Mai vorbește! Mai vorbește! Focul cuvintelor tale m-alină, mă răcorește! Sînt vorbe de sus, băiete, iar nu de-un om pămîntean! / O, Doamne, Să iasă tocmai dintr-o gură de țigan!”

Ca erou romantic, el este structurat contradictoriu: înzestrat cu calități de excepție, de care este conștient, dar neputincios în afirmarea lor, pentru că drama *Răzvan și Vidra* este, în primul rînd, drama individului apăsător de prejudecata publică (G. Călinescu): „Eu, țigan! eu... o, Jupine! / Decît vai, decît amar, / Mai dulce-i spînzurătoarea / Nu mai aștept în zadar!”

Apăsător de prejudecata ce-i ignoră virtuțile, eroul trăiește intens chinul lăuntric strigîndu-și deschis conștiința propriei valori: „Nu căta că-ți pare searbăd și pîrlit, obrazul meu!... / Că nici noaptea nu-i bălană, dar pămîntul odihnește; / Că și pîinea de secară este neagră, dar hrănește! / Și-apoi, moșule, eu, unul nu-s țigan de rînd, mă jur, / Nu, nu, crede-mă. În pieptu-mi bate suflet de vultur. / Măiculița fu romîncă...” (autocaracterizare).

Comportamentul și faptele sale arată însușiri alese: știutor de carte: „Dintre mii de țigăname, știut-am să-nvăț scrisoare, / sîrbească și românească, încît ajunsei de mic / În casa mitropoliei cel mai isteț grămătic...”; cinstea: „Mama, buna măiculiță, din mormînt ar tresări / De-ar ști că în pieptu-mi se mișcă păcatul de-a tilhări”; generozitatea, cutezanța în lupta pentru dreptate, cîraja răspunderii: „El nu-i vinovat sărmanul; cîntecul, făcut-am eu; / L-am scris, l-am lipit și pace!”

Prețuind libertatea, Răzvan preferă ștreangul decît să fie iarăși rob, relevînd demnitate umană: „Întins la spînzurătoare! / omul om să fie slobod, decît rob, mai bine moare”.

Suflet generos, Răzvan se comportă după legile morale nescrise ale haiducilor. Cînd e prins Zbiera, din cauza căruia fusese făcut „rob pentr-un galben”, Răzvan îl iartă: „Răz-bunarea cea mai crudă este cînd dușmanul tău / E silit a recunoaște că ești bun și dînsu-i rău!”

Avîntul romantic al personajului se împletește cu clasicismul construcției realizată într-o structură unitară echilibrată. Văzut din exterior, personajul stîrnește admirația celor din jur: Bașotă, boierul, mărturisește prețuirea sa pentru Răzvan: „Să-ți spui verde dumitale / C-aș avea și eu nevoie de-un țigan așa de rar. / Cam cutezător, cam țănoș, dar deștept și cărturar”. Mai tîrziu, tot Bașotă va elogia faptele de vitejie ale lui Răzvan în luptele cu muscalii, tătarii, oferindu-i pînă și funcția de hatman în divanul țării, din partea lui Aron-Vodă. Vorbînd despre Răzvan, despre care se dusesse vorba datorită faptelor sale de vitejie, el îi alcătuiește și fizionomia: „Nas de șoim; o frunte înaltă. Din ochi inima tresare! Mai în sfîrșit, toată fața numai duh și numai foc!... Căci pe cei aleși de soartă eu unu-i ghicesc pe loc...”

Boierul Ganca vorbește de „sabia cea de văpaie, / De care tremura țara”, iar Tănase, cerșetorul miluit de Răzvan din punga boierului Zbiera, își exprimă admirația pentru omenia acetuia, dar și compasiunea pentru condiția năpăstuită de țigan a eroului: „Un țigan ce miluiește pe-un nepu-tincios bătrîn, zică tot ce-i place lumea, este chiar ca și-un român”... „Rău îmi pare / Ca să văz o lighioană c-un suflet atît de mare”.

Minski (polonez) îl numește „viteazul cel strălucit / Ostașul cel mai de frunte, bărbatul cel mai vestit, podoaba taberei noastre, un luceafăr, o minune!”; iar Hatmanul este gata să-i dea propria fiică de soție, neținînd seama de trecutul lui Răzvan pe care acesta, cîstit, i-l dezvăluie: „Trecutul nu ne privește... Să privim ce este azi: Eu te văd, boier, polcovnic, ostașul cel mai viteaz, / Cînd țara mea-ți datorează izbînda strălucitoare”.

Admirația celor din jur se împletește cu compasiunea, dar și cu o prejudecată neclintită, idee devenită aproape



lăitmotiv, fiind, de fapt, o pledoarie pentru respectarea demnității umane.

Asemeni personajelor din legende, Răzvan freamătă de dorul țării, al pământului natal. Aflat în Polonia, el se înfioară la amintirea țării, are nostalgia câmpiilor, a munților, a cerului.

La argumentele aduse de Hatmanul, pentru a-l convinge: „Țara este unde-i bine” (dictonul latin), Răzvan ripostează ferm: „Nu, hatmane! Niciodată!... Fie piinea cît de rea, / Tot mai dulce mi se pare, cînd o știu din țara mea!”

Se simt vibrînd puternic, în dramă, inima, ideile lui Hasden, care se substituie în întregime lui Răzvan. Fire sensibilă, om de onoare, este delicat cu femeile — cere haiducilor, în codru, să nu s-atingă de Vidra fiindcă-i „femeie”; iar femeii-mamă îi aduce un vibrant elogiu, ca ființa cu un loc unic în viața omului: „Sărmana maică ce poartă copilu-n samă!... / Sărmana maică ce poartă copilu-n singele său, / Ca să-i dea suflare vieții duce chinul cel mai greu, / Cu cîntecul ei ne-nvață, cu laptele-i ne nutrește. [...] Maica, cea dintîi ființă pe care noi o iubim, / Cea dintîi ce ne iubeste...”

Om de voință și de putere, sub impulsul ambițioasei Vidra, Răzvan e cuprins tot mai mult de patima mării. Vidra îi va deschide o lume nouă, necunoscută, care îi va schimba destinul. „De nu iubeam o femeie cu o inimă semeață, / N-aș fi găsit în războaie un nume și-o nouă viață!...”

Din ce în ce mai nemulțumit de situația de căpitan, polcovnic în oastea poloneză, ambiția îl domină cu totul, dorind să urce pe tronul lui Ștefan cel Mare: „O, da! Voiesc a fi mare, precum Zbiera cu grămadă / Voiește movile de-aur numai la dînsul în ladă! / Fără nume fără tron, / Ce fac eu? / Răspunde-mi, Vidro!... Așa dară, jos Aron!”... Aflat în culmea mării, trădat, Răzvan moare apărînd eroic Suceava, dar fericit că și-a depășit condiția, prin virtuțile sale, pînă la afirmarea deplină. Așa cum remarcă G. Călinescu, „Răzvan este un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii, în lupta cu un factor monstruos, de nedefinit, și în condiție cu atît mai tragică cît admirația tuturor se amestecă cu o compasiune jignitoare. Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aci cu reaua naștere apăsînd asupra geniului”.

B.P. Hasdeu are meritul de a fi lăsat prima dramă istorică în versuri din literatura română, o dramă a demnității umane și un personaj tumultuos, construit strălucit în devenirea sa. (M.P.)

## RIGA CRYPTO

### *Riga Crypto și lăpona Enigel* de I. Barbu

Poemul *Riga Crypto și lăpona Enigel*, scris și publicat în 1924, completează ciclul baladesc și influențează întreaga creație ulterioară a lui Ion Barbu. Reprezintă un cîntec bătrînesc de nuntă spus de un menestrel unui nuntaș care-l cere „la spartul nunții, în cămară”. Este o poveste din lumea vegetală, o alegorie simbolică. Pentru Riga Crypto, craiul care „împărătește” peste bureți, dragostea pentru Enigel, lăpona care călătorește cu renii ei către soarele Sudului, va deveni fatală. Ființă a umbrei și răcoarei, este surprins de soare lângă Enigel, care-l caută cu nostalgie „nădădă în Nordul polar”, rîndu-l sufletește. Ca și în *După melci*, întîmplările exterioare sînt determinate de ipostazele naturii, aici sacrificarea melcului este cerută de firea nestătornică a primăverii reci, iar în *Riga Crypto și lăpona Enigel* de apariția subtilă a soarelui: „Dar soarele, aprîns în el, / Se oglîndi adînc în el, / De zece ori, fără sfială, / Se oglîndi în pielea-i cheală; // Și suc dulc înăcrește! / Ascunsa-i inimă plîsnește, / Spre zece vii pîceti de semn / Venin și roșu untdelemn / Mustesc din funduri de blestem // Că-i greu mult soare să îndure / Ciuperca crudă de pădure, / Că sufletul nu e fîntînă / Decît la om, fiară bătrînă, // Iar la făptură mai firavă / Pahar e gîndul cu otrăvă, / — Ca la nebunul rigă Crypto, / Ce focul inimii i-a fript-o”. Transpus în plan simbolic, personajul principal, Riga Crypto, este un nume tăinuit (cryptos), reprezentînd un cuget închis în sine, „inimă ascunsă”. Simbolizarea prin ciupercă a unui asemenea suflet fragil în fața naturii este dramatică.



Enigel, lapona ce poartă „un nume tătăresc al râului Ingul, afluent al Bugului rusesc” — precizează T. Vianu, descinde deci din regiuni nordice, este o ființă liniștită, mică, întruchipind o lume superioară, echilibrată. În drumul ei repetabil, ce semnifică franshumanța, îl întâlnește pe Crypto: „De la iernat, la pășunat, / În noul an, să-și ducă renii, / Prin aer ud, tot mai la sud, / Ea poposi pe mușchiul crud / La Crypto, mirele poienii”. Drumul explică aspirația spre soare, spre lumină. Povestea fantastică, ca și cea din *Luceafărul*, se desfășoară în visul fetei; rolurile fiind inversate — ființa feminină fiind superioară, iar cea masculină cea inferioară. Aceasta a determinat critica literară să vorbească despre poem ca despre „un Luceafăr întors”.

Îmbierea laponei de către Crypto este comparabilă cu chemările Cătălinei din *Luceafărul*:

„— Enigel, Enigel, / Ți-am adus dulceață,

Iacă. / Uite fragi, ție dragi / Ia-i și toarnă-i în puiață”.

sau:

„Enigel, Enigel, / Scade noaptea, ies

lumine, Dacă pleci să culegi, /

Începi rogu-te, cu mine”.

Refuzul este categoric:

„— Rigă Crypto, rigă Crypto, / Ca o lamă de blestem  
Vorba-n inimă ai înfipt-o! / Eu de umbră mult mă tem”.

Regele Crypto preferă și el „somnul fraged” și „uitarea”.

„— Să mă coc, Enigel, / Mult așa vrea, dar, vezi de soare

Visuri sute, de măcel, / Mă despart. E roșu mare, /

Pete are fel de fel; Lasă-l, uită-l,

În somn fraged și răcoare”.

Comuniunea nu poate avea loc; Riga Crypto neputînd să-și depășească condiția devine o ciupercă otrăvitoare, asemenea unei ființe alienate, „nebune”, înfrîntă de imposibilitatea atingerii pragului superior.

Crypto se însoțește acum: „Cu Laurul — Balaurul / Să toarne în lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măselarița mireasă, / Să-i ție de împărăteasă”.

Crypto reprezintă în plan uman o conștiință care preferă să se retragă în sine, într-un univers ideal. Este, spune T. Vianu, „ceea ce s-a întîmplat cu Ion Barbu, momentul revenirii lui la latura ermetică”. (C.B.)

*Țiganiada* de I. Budai-Deleanu

În *Țiganiada* „poemation eroi-comico-satiric, Ion Budai-Deleanu pune în mișcare multe personaje, dintr-o tabără sau alta, din lumea reală și supranaturală, ba și personaje-comentator în subsolul paginei.

Unele personaje au genealogii interesante, precum cea a lui Beșcherec Iștoc de Uram Haza. De la străbunicul Beșcherec Gruia aflăm cu ajutorul fiului său că eroul a avut ca strămoși pe căpitanii țigani: lăutarul Golea și reparatorul de ciure Streamță. Lunga poveste a trecutului personajului, cu foarte multe înflorituri fanteziste, o întâlnim în final în poemul *Trei Viteji*. Numele personajelor sugerează însușirile fizice și morale ale eroilor: Boroșmîndru vine de la cuvîntul maghiar *boroș* care înseamnă amețit; Ciormoi de la țigănescul *čior* (hoț, tâlhar); Goleman (de la *gol*); Sperlea (înseamnă nepieptănat). Unele nume evocă aspecte din faună, floră, mîncăruri, precum: Bobul, Brîndușa, Cucavel (de la *cuc*); Păpară, Păpuc, Soșoi (iepure); altele se referă la vîrstă: Neicu (om matur), Parpangel (țigan tînăr), Purdea (copil de țigan). Pornind de la cuvinte din limba țăganilor, apar nume proprii ca: Baroreu (om mare), Janalău (a cunoaște), dar și altele, prin diminutivare: Aordel, Cucavel, Năsturel etc. Taberele în luptă sînt susținute de sfinți: Sîn Mihai, Sîn Nicoară, Sîn Giorgiu; dar și de draci: Asmodeu, Mamona, Molh etc. Comentatorii din subsolul paginii adnotează opera semnînd cu nume care le dezvăluie atitudinea sau profesiunea: Erudițianu, Politicos, Simplițian, Filologos, popa Nătăroi din Tîndarînda etc. Apar și alegorii epopeice: Urgia, Războiul, Spaima, Frica, Jelea, Lipsa, Căința etc.

Aventura la care participă Romica, logodnica lui Parpangel, și acesta din urmă oferă autorului prilejul să prezinte locuri stranii: Cetatea neagră stăpînită de spirite rele, palatul vrăjit, sau stări sufletești, precum cele trăite de cei doi eroi: iubire înflăcărată, disperare, tristețe etc.



În strofele următoare se găsesc portretele fizice și morale ale celor doi eroi, biciuiți de sentimente erotice dar și de ironia autorului:

„Ai! ursită neagră și păgînă!  
(Strigă cu lacrimi și duroare!)  
Cum de-mi răpiș' tu iubita zînă!  
Ah! cum întinecași al meu soare!  
Iar', dă-mi iai a traiului dulceață,  
Pentruce-mi cruți ahastă viață?

O, mie ca sufletul Romică,  
Dragă, neasămănată copilă!  
Dă mursa proaspătă mai dulcică,  
Decît o turturea mai cu milă,  
Decît o mieluşică mai blindă,  
Mai netedă și dă cît oglindă,

Mai lină decît umbra dă vară,  
Mai dragă decît vremea sărină,  
Mai lucedă dă steaua dă sară!  
Deh! vină-m (o,) drag suflete! Vină,  
Dulce Romică, și bunișoară,  
Nu lăsa pe Parpangel să moară!“

Tîrziu, în final, apare și eroul simbol Romândor: viteaz, isteț, încrezător în izbîndă. Discursul său avîntat, patriotic aduce în prim plan figura legendară a lui Vlad Tepeș, erou de epopee:

Însă atunci părea că-i scînteiază  
Ochii grăind așa cătră cete:  
„Oastea lui Vlad, adică vitează!  
Războiu a face-acum va să-ncete?  
Iar turcii vor merge cu pofală  
Rizîndu-și de-a noastră neîndră-neală?

La-atîta-adeacă țara ne-ajunsă  
Și-ș' vază muieri, maice, copile  
Roabe la turci, în saraiu ascunse?

Iar fii și părinții de zile  
Făcuți musulmani sau puși în roble?  
Ah! voinici aceasta să ne fie!

Nu fie! pîn' sîntem în viață!...  
Să nu zică vreo dinioară  
Că trăind noi și-ntra noastră față  
Vrăjmașul ne robi dulcea țară,  
Că-oastea lui Vlad întreagă armată,  
Patria-și lăasă la turci argată!

Și-unde-ți merge răsipiți în lume  
Făr' patrie, casă, fără hrană?  
Ah cel mai amar! ba și făr' nume  
Purtînd cu voi vecinică prihană!...  
Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,  
Ori la moarte drumul să ne fie!...

Și dacă-i hotărît de vecie,  
Patria să cază fără vină,  
Aceeși soarte ș-a noastră să fie:  
Un mormînt ne-astupe ș-o țărînă!  
Vrăjmașului alta nu-i rămînă  
Făr' pămîntul și slava română!"

Romândor firșind, răpși mulțimea,  
Ș'un sgomot din șirag în șirag  
Mearsă crescînd, iară călărimea  
Dezvoalsă-îndată-alb-verdele steag  
„Du-ne (strigînd), măcar în ce parte,  
Ori la slobozie sau la moarte“.

În discursul său dramatic Romândor pune în evidență patriotismul eroului simbol, alături de figura legendară a lui Vlad Țepeș, viteaz domnitor al timpurilor luminoase.

„În fapt, afirmă Ion Rotaru, cum rar s-a mai putut întîmpla de la Budai încoace, comicul întîmplărilor țigănești este de natură a potența patriotismul, a-l întări și autentifica, a-l face firesc și perfect credibil“. (S.B.)

Românii, personaj colectiv; v. Plăieșii





SAȘA COMĂNEȘTEANU

*Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu

Cel mai complex personaj al romanului *Viața la țară* este Sașa, din familia Comăneștenilor, familie boierească veche, legată de pământ. Rămasă orfană, Sașa a devenit astfel mama fraților ei și administratorul întregii averi.

Sașa fusese crescută la țară de către părinții ei într-o atmosferă de caldă iubire a pământului strămoșesc, în spiritul tradiției și idealului național. Trecută de vârsta primei tinereți, „ea este femeia-mamă, femeia-soră, femeia-iubită unind prospețimea și căldura sentimentului cu maturitatea, cuminența și echilibrul” (Al. Săndulescu — Duiliu Zamfirescu).

Fin analist, atent la enigmele vieții sufletești, Duiliu Zamfirescu conturează un personaj aparent contradictoriu, amestec de spirit practic, gospodăresc și suflet sensibil, de ideal și real.

Eroina dovedește o mare capacitate afectivă, îngrijind-o cu un devotament tulburător pe coana Diamandula, și mergând pînă la sacrificiul propriei tinereți pentru îngrijirea fratelui și surorilor sale.

Amestec de luciditate, rațiune, și chilibru, energică și realistă în înțelegerea vieții de la țară, a raporturilor dintre țărani, boieri și arendași, ea închide în sine o comoară a feminității. Fire meditativă, cu o puternică viață interioară, cu plăcerea clipelor de singurătate, radiază celor din jur echilibrul interior, încredere, fericire calmă și senină, o armonie clasică.

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* afirmă că „latura cea mai originală a romanului lui Duiliu Zamfirescu este intenția de a nota

intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic. Deși tratarea rămîne exterioară, apare aici, pentru întâia oară, pagina analitică, întrucît obiectul scriitorului nu e omul, ci o stare în sine, studiată monografic”.

Dragostea Sașei pentru Matei este o iubire lucidă, izvo-rită dintr-o concepție trainică de viață, puternică, cu o bogăție de nuanțe ale trăirii.

Discreția și o pudoare a simțirii se îngemănează cu statornicia și bunătatea sufletului Sașei. Ea poate fi alăturată personajelor sadoveniene care iubesc o singură dată în viață. Scriindu-i lui Matei, despre suferința lui Mihai, involburat de iubirea pentru Tincuța, ea își dezvăluie structura sufletească: „Are să sufere, fiindcă noi sîntem o familie atinsă de o infirmitate ciudată, aceea a statorniciei sentimentale; ceea ce odată a intrat în sufletele noastre, rămîne acolo”.

O cochetărie simplă, semn al feminității structurale este semnalată de scriitor, care e un observator atent; primind vizita neașteptată a lui Matei, „în timp ce vorbea, își strîngea părul la tîmple, rîzînd... Se vedea că trecuse în fugă, pe la oglindă, spre a-și strînge șuvițele de pe frunte. Obrajii ei, care se coloraseră mai mult ca de obicei, reluau încetul cu încetul seninătatea lor obișnuită”.

Dar ceea ce este mai trainic în ființa ei, este legătura puternică cu familia, cu locurile natale: „Mihai trebuie să vie în toți anii acasă, aci unde s-a născut, unde sîntem noi”, spune Sașa.

În sat, participă cu vorba blîndă și înțeleaptă, ca și cu fapta, la bucuriile și necazurile oamenilor. În biserică, salută oamenii, se oprește și întreabă de sănătatea copiilor, de treburile gospodăriei. La venirea Sfintei, ca să aducă ploaie, pentru că s-a răsucit pîrumbul, Sașa ajută oamenii, cu bunăvoință și pricepere gospodărească.

Conu Dinu Murguleț o idolatrizează. O consideră „un înger”. Cînd o pețește pentru Matei, Dinu Murguleț are sufletul plin de o admirație totală: „El se uita la ea, neștiind ce să admire mai mult: ochii adînci cu gene scîldate în lacrimi, sau puterea de caracter cu care știuse să tacă o viață întreagă”.

Iubirea pentru Matei o păstrase tainic în sufletul ei, ca pe o comoară, șapte ani, cît timp Matei fusese plecat în străinătate. Matei descoperă o Sașa pe care nu o bănuia:



„Mă prind că dumneata ești persoana cea mai visătoare. Nu visătoare în înțelesul vulgar, ci meditativă, răsfrântă înăuntru, trăind prin propriile forțe ale sufletului și cerind foarte puțin de la lumea din afară”.

Inteligentă și întreprinzătoare, Sașa îl inițiază pe Matei în treburile moșiei lui — îi dă reviste speciale de agricultură, îl sfătuiește și îl învață să facă contracte cu țăranii, să ierte datoriile, să aibă mașini pentru lucrul pământului, cu un simț practic al gospodăriei și al treburilor pământului —, dar și în jocul de table. Al. Săndulescu, în studiul său despre Duiliu Zamfirescu, subliniază: „Amestecul de poezie și proză, de ideal și real indică o evidentă maturizare de concepție asupra personajului de roman”.

Dar intuițiile cele mai sigure ale scriitorului se vădesc în crearea atmosferei erotice de o idealitate pură, Sașa Comăneșteanu întruchipând feminitatea însăși. Plimbările celor doi — Sașa și Matei —, fericiți, în mijlocul naturii, la bostănărie, dezvăluie o Sașa iubitoare sensibilă a naturii, o fire interiorizată; căsătoria și plimbarea perechii fericite cu sania, pe drumuri de țară într-un peisaj ireal, de o frumusețe strălucitoare a zăpezii, vorbesc de stări sufletești exprimând o calmă poezie a fericirii împlinite.

Scriitorul nu ne spune prea mult despre Sașa, n-o descrie, el o înfățișează trăind: „Ea se sculă de pe scaun, zîmbind, cu bustul drept, încheiat în linii armonice, plin la piept și în umeri, iar la briu subțire, legat într-o largă panglică de mătase. Era așa de sigură de sine, atât de firește vorbea și se mișca, încât înriurea pe toată lumea dinprejurul ei”. „Romanul este ea” — după cum afirmă G. Ibrăileanu.

Datorită feminității și sensibilității ei, a evocării vieții interioare, eroina a fost asociată personajelor feminine ale lui Tolstoi și Turgheniev, cu deosebirea, sesizată de Garabet Ibrăileanu (*Studii literare*, vol. I): „Sașa e varianta noastră a tipului de femeie ideală în care, datorită eredității și mediului, s-au combinat armonios însușirile de mamă, nevastă și gospodină”. Relevind originalitatea lui Duiliu Zamfirescu, Tudor Vianu remarcă faptul că acesta: „este mai ales un pictor al omului și al peisajului, mai mult decât al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui”. Pentru G. Ibrăileanu tipul uman reprezentat de Sașa Comăneșteanu îmbogățește galeria de personaje

feminine din literatura română: „Sașa Comăneșteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraților ei și vechilul moșiei lor comune, e o „fată bătrână”, simplă, cultivată, dar nu cultă, o ființă absolut normală, poate chiar cam terre à terre comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi un suflet de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspirație la bine și chiar la sacrificiu, și dacă în sufletul ei, din toată ființa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea «căldură tainică», de care vorbea poetul — și dacă ea n-ar avea acea distincție morală, care face din această femeie un tip estetic desăvârșit”. (M.P.)

Sămădăul, 7. Lică Sămădăul

## SETILĂ

V. și Harap-Alb, Flăminzilă, Ochilă

*Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

Simbolizînd dimensiunea umană a setei, *Setilă* este al treilea personaj întîlnit de Harap-Alb în drumul lui, „altă minunăție și mai mare”. Această arătare de om „băuse apa de la 24 de iazuri și o gîrlă pe care umblau numai 500 de mori și tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete”. Caracterizarea este memorabilă: „— Măi, da' al dracului omănie de om e și acesta! zise Harap-Alb. Grozav burdăhan și nesățios gîtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pămîntului; mare ghiol de apă trebuie să fie în mațele lui! Se vede că aceasta-i prăpădenia apelor, vestitul *Setilă*, fiul *Secetei*, născut în zodia rățelor și împodobit cu dorul suptului”.

În mod simetric, pentru toate personajele urieșești, intrarea lor în scenă se realizează prin memorabila replică, despre care s-a mai vorbit și la celelalte personaje ale basmului: „— Rîzi tu, rîzi, Harap-Alb, zise atunci *Setilă*, căruia începuseră a-i țîșni apă pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori, dar, unde vă duceți voi, fără de mine degeaba vă duceți” (s.n.).

„— Hai și tu cu noi, dacă vrei, zise Harap-Alb; (s.n.) de-abia nu te mai linciuri atîta în cele ape, îi scăpa de blăstămul broaștelor și-i da răgaz morilor să umble, că destul



ți-ai făcut mendrele pînă acum". Și mai departe, respectînd aceeași simetrie: „Setilă atunci se ie după Harap-Alb și pornesc tuspătru înainte”.

La ospățul împăratului, Setilă striga și el „că crapă de sete” iar împăratul îi consideră, mai ales pe el și pe Flămînzilă, „o curată sărăcie trimisă pe capul lui”.

Pus și el în fața celor „12 harabale cu pîne, 12 ialovițe fripte și 12 buți pline cu vin de cel hrănit, de care, cum bei cîte oleacă, pe loc ți se taie picioarele, îți sticlesc ochi în cap, ți se încheie limba în gură și începi a bolborosi turcește, fără să știi bechiu măcar”, Setilă dînd fundurile afară la cîte obute „horp”! ți-o suga dintr-o singură sorbitură; și repede-repede, mi ți le-a supt pe toate de-a rîndul, de n-a mai rămas nici măcar picătură de vin pe doage”. Folosirea onomatopeii „horp” susține arta narativă, oralitatea ei și completează caracterizarea, prin gestică, a personajului. (C.B)

#### SMARANDA

##### *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă

Folosind un procedeu compozițional specific, cel al *țovestirii în ramă*, autorul evocă universul vieții țărănești, reconstituind atmosfera patriarhală a satului de munte din epoca mai veche, anterioară timpului de afirmare a scriitorului.

Din prima secvență a narațiunii, aflăm *date etnografice* exacte asupra mediului: o serie de amănunte semnificative din viața oamenilor de la munte, cu îndeletnicirile acestora, cu bucuriile, necazurile și grijile lor: „Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, ... parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!”

Detaliile specifice unui interior țărănesc, configurînd casa tradițională din secolul trecut, sînt prezentate de autor prin enumerarea: stîlpul hornului („unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mițele jucîndu-se cu ei”), prichiciul vetrei („cel humuit de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel”), cuptorul („pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca”). Vedem

că elementele acestea nu rămân fără determinanți; stilul hornului era legat cu „motocei”, „prichiciul”, „humuit”, „cup-tiorul” este definit cu rolul pe care-l avea în viața copiilor.

Urmează o imagine de ansamblu; casa părintească fiind descrisă din interior, simbolizând copilăria însăși, vîrsta fericită cînd „...și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele măgieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă toată lumea era a mea.”

Nică se autodefinește astfel: „Și cu eram vesel ca vremea cea bună și sturlubatic și copilăros ca vîntul în tulburarea sa” — mărturisire lirică ce ne pregătește pentru a introduce, în centrul amintirilor, ca un simbol impunător al întregii copilării, *chipul scump al mamei*. După trecerea vremii, autorul o vede într-o lumină deosebit de frumoasă, zugrăvind-o cu dragoste, respect și recunoștință:

„Și mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zîmbet uneori...” Ieși, copile cu părul bălai, afară și rîde la soare, doar s-a îndrepta vremea. Și vremea se îndrepta după rîsul meu.”

Detaliile realiste, dezvăluind datini și credințe străvechi, prezentate în satul românesc, se înlanțuie cu imaginea mamei, care este ridicată la treapta sublimului uman. Calitățile ei excepționale o plasează în mit.

Datinile perpetuate în satul românesc, practicile străvechi dezvăluie încă o dată felul de viață al oamenilor. Mama crede cu tărie în aceste detalii. Ea „știa a face multe și mari minunății: alunga nourii cei negri de deasupra satului”, „abătea grindina în alte părți, înfigînd toporul în pămînt, afară, dinaintea ușii; încheaga apa numai cu două picioare de vacă..., bătea pămîntul sau perețele sau vrun lemn”, cînd odorul i se „pălea la cap”, „la mîna sau la picior”, ușurînd suferințele copilului; „buchisea” tăciunii în sobă cu cleștele „ca să se mai potolească dușmanii”; cînd mamei „nu-i venea la socoteală” căutătura feciorului, „îndată pregătea cu deget îmbălat cu puțină tină din colbul adunat pe obsasul încălțării, zicînd: „Cum nu se dioache călcîiul sau gura sobei, așa să nu se dioache copilașul!”.

Smaranda Creangă e o femeie simplă, o țarancă de la munte, neștiutoare de carte, ca și Vitoria Lipan, din *Baltagul*



de M. Sadoveanu, așa se și explică credința ei în superstiții, vrăji, dăscăntece. În schimb, ea este o femeie harnică, isteată, dornică de învățătură și năzuind să asigure copiilor o viață mai bună. Deși e înglodată în treburi, ea găsește timp să învețe, să citească odată cu băiatul ei mai mare. Copilul vede de aceea, în ființa care i-a dat viață, o adevărată zeită, de unde și acea atitudine de respect și venerație pentru mama sa, realizată printr-un adevărat imn filial. „Așa era mama în vremea copilăriei mele, *plină de minunății*, pe cât mi-aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat... și sînge din sîngele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dînsa am învățat”.

Pentru tot ce i-a transmis, copilul este recunoscător. Mama este prezentă și cu intransigența sa față de copil, cu grijile ei zilnice, dar și plină de duioșie, de sensibilitate, purtîndu-se în așa fel ca să obțină rezultate educative bune. Ne amintim că atunci cînd Nică o lasă înglodată în treburi și fuge la scăldat, ea îl pedepsește luîndu-i hainele, iar cînd acesta se întoarce rușinat și flămînd îl dojenește blînd ca să-și schimbe purtarea.

Fîică de vornic, Smaranda știe să poarte discuții lungi și convingătoare cu soțul ei pe teme educative: de exemplu scena întîmpinării tatălui, care „venea noaptea de la pădure de la Dumnesnicu”, cu consemnarea unor năzdrăvăanii ale copiilor, scoaterea mîtelor de prin ocnițe și cotruțe. Este aici un umor de situație: mamă, exigentă și dîrză, nu are aceeași viziune asupra jocului copiilor, precum tatăl. Cînd ea „se lasă cîte o leacă ziua să se odihnească”, băieții tocmai atunci „ridicau casa în slavă”; „Cînd începea a toca la biserică, Zahei, „cel cuminte”, fugea și el afară și toca în stative, de pîrîie pîreții casei și duduie fereștile. Iar stropsitul de Ion, cu talanga de la oi, cu cleștele și vătraiul, face o hodo-rogeală și un tărăboi, de-ți ie auzul; apoi își pun cîte o țoală în spate și cîte un coif de hîrtie pe cap și cîntă «aliluia și Doamne miluiește, popa prinde pește» de te scot din casă. Și așa în toate zilele de cîte două-trei ori, de-ți vine cîteodată să-i cosești în bătaie”...

Stirnește voia bună a cititorului opinia contrară pe care o exprimă tatăl copiilor, într-un dialog savuros (comic de situație):

— „...Păi, dă, măi femeie, tot ești tu bisericoasă, de s-a dus vestea încaltea Ț-au făcut și băieții biserică aici pe loc, după cheful tău”.

— „Ei, apoi, minte ai, omule? Mă miram eu, de ce-s și ei așa de cumiți, mititeii; că tu le dai nas și le ții hangul. Ia privește-i cum stau toți treji și se uită Țintă în ochii noștri, parcă au de gând să ne zugrăvească”.

După felul în care se adresează bărbatului, Smaranda se socotește superioară lui ca putere de înțelegere a lucrurilor și mai sensibilă la înnoiri.

Pentru că, copiii nu se potoleau cu hîrjoana, Smaranda era nevoită să devină aspră: „și nu puteam adormi de incuri, pînă ce era nevoită biata mamă să ne facă musai cîte un șurub-două prin cap, și să ne deie cîteva tapalage la spinare”

Induișat de amintire, autorul notează: „Și numai așa se putea lmiști biata mamă de răul nostru, biată să fie de păcate!”

A doua zi jocurile începeau de la capăt, „și iar lua mama nănașa din coadă și iar ne jrăpăia, dar noi parcă bindiseam de asta? vorba ceea:

„Pielea rea și răpănoasă  
Ori o bate, ori o lasă...”

Partea din amintiri se încheie cu însemnarea: „Și cîte nu ne veneau în cap, și cîte nu făceam cu vîrf și îndesat, mi-aduc aminte, de parcă acum mi se întîmplă”.

Smaranda este individualizată în special prin hărnicia și dragostea ei de mamă, un accent special dobîndind dîrzenia cu care urmărește ambiția de a-l vedea pe Nică preot.

Smaranda este o femeie deschisă, prietenoasă, bucuroasă de oaspeți. După întîmplarea cu pupăza, ea o cheamă pe mătușa Mărioara, cu care se sfădise din pricina lui Nică, la o masă bună, cu plăcinte și un pahar de vin: „ca cele rele să se spele, cele bune să s-adune”. (S.B.)



## SOLDAȚII (ARMATA ROMÂNĂ)

— personaj colectiv —

*O oră din august* de Marin Preda

În cazul nuvelei *O oră din august*, se poate vorbi în primul rând de un personaj colectiv, armata română, reprezentată de artileriști.

Marin Preda nu insistă asupra împrejurărilor în care armata a fost ținută în război alături de Germania hitleristă. Cu toate acestea, scriitorul surprinde cu multă finețe starea de spirit a ei, lucruri care reies cu claritate din povestirea sergentului Ionescu. Atitudinea ostilă față de armata germană este împărtășită nu numai de simpli soldați, uniți într-o impresionantă solidaritate în jurul camaradului lor care a ucis un hitlerist, dar și de ofițeri, în frunte cu colonelul Caragea. Rezistând presiunilor comandamentului german, care cerea să-i fie predați presupușii vinovați, colonelul mărturisește fără echivoc că se află alături de aceștia din urmă: „Mă, voi nici nu știți prin ce primejdie ați trecut. Să sperăm că și alții mai mari ca noi o să le țină piept”.

Alcătuït din militari de diferite grade, diferențiați prin origine socială și temperament, grupul de militari din nuvela lui Marin Preda este departe de a fi omogen. Cu toate acestea, câteva trăsături de caracter esențiale sînt comune tuturor. Se cere notată mai întîi fermitatea lor naurală, neostentativă, și o uimitoare siguranță de sine, care îi ajută să rămîna consecvenți cu ei înșiși în orice împrejurare. Ei „își fac datoria” într-un mod aproape gospodăresc (elocvente sînt, în acest sens, episoadele de luptă). Observăm că viziunea scriitorului asupra teribilului eveniment al războiului nu este una bombastică, spectaculoasă, ori dinadins întunecată, ci una predominant realistă: pretutindeni se vedește acea valoare fundamentală pentru proza lui Marin Preda; bunul simț de natură să confere personajelor și situațiilor un memorabil relief.

Siguranța aceasta nu înseamnă, însă, nici trufie, nici aroganță, ci o bună cunoaștere de sine, o capacitate de evaluare exactă a propriilor resurse. Știindu-se curajoși și destoinici în luptă, ei nu pot suporta prezența santinelelor germane, de exemplu, care înseamnă că sînt tratați ca niște



lași sau fricoși. În această privință este semnificativă replica unuia dintre protagoniști: „Noi știm să luptăm, dom' sublocotenent — rostește sergentul Ionescu — cu o trufie liniștită și parcă amenințătoare — să nu vie nimeni să ne învețe”.

Soldatii lui Marin Preda ies din încercarea grea a războiului învingători. Nefiind lași, ei nu pot fi decît eroi. Pentru ei eroismul nu este o problemă complicată de conștiință, ci este urmarea firească a unui mod bărbătesc de a privi moartea în față. Ei nu-și pierd cumpătul nici chiar în timpul luptei inegale a bateriei lor de artilerie cu un aeroport întreg: „La urma urmei, parcă spuneau ei, ce e viață ca să te biții tot timpul de frică să n-o pierzi? Chestia mai supărătoare e că dacă aceștia distrug bateria se duc pe urmă cu avioanele și cine știe ce mai fac cu ele, îneacă țara în sînge”. Din această cauză nici dragostea de patrie — care rămîne principală trăsătură de caracter — nu este trăită de ei cu emfază și cu lăudăroșenie. Deși aflați pe front, într-o înclăștare dură cu inamicul, soldatii lui Marin Preda lasă impresia că se comportă aici ca și acasă, în sat. Echilibrul lor interior este zdruncinat doar atunci cînd se confruntă cu situații absurde, ce depășesc puterea lor de înțelegere. „Băiatul de la țară — afirmă autorul — este un om rezistent, dar cu o gîndire formată că toate pe lume au un înțeles și cînd el nu-l vede, îl cuprinde spaima”. Astfel, soldatii nu-și pot explica atitudinea plină de răceală a sublocotenentului Roșu în relațiile cu oamenii și, mai ales, bătaia fără rost administrată subordonaților.

Exponent al întregii mase de soldați este, în această nuvelă, caporalul Ana. Personaj în întregime pozitiv, el reprezintă o conștiință puternică, echilibrată, de o mare bogăție sufletească: „Nimeni nu-l văzuse vreodată întristat sau rîzînd în hohote, poate chiar nici nu rîdea, fiindcă în el bucuria de a trăi nu cobora și nu urca parcă deloc, ea se instalase undeva sus, în sufletul lui, ca o temperatură care nu scădea și unde era, inutil să mai rîzi sau să te mai întristezi”.

Se poate afirma, deci, că în *O oră din august* colectivitatea capătă valoare de personaj reprezentativ, prin ea exprimîndu-se starea de spirit și calitățile întregii armate române angajată în experiența tragică a războiului. Observăm, referitor la război, că scriitorul ni-l prezintă ca pe o realitate



zguduitoare. Comentatorii nuvelei au relevat, de altfel, faptul că Marin Preda notează aici o serie de amănunte care scot în evidență latura monstruoasă și absurdă a războiului. Soldații mor cu fețele întunecate de silă și ură, rănilor sînt groaznice, din ele singele curge ca dintr-o cișmea: „Mort era ofițerul și trei tunari, care pieriseră secerați de cei doi pistolari din stînga pitiți pe după un pom (...) unul căzuse pe spate... și rămăsese cu fața în sus, cu dinții rînjiți, avînd întipărită pe față mînia care îl ridicase în picioare și scîrba care îl doborîse... Al treilea fusese lovit în burtă și mai trăia încă, dar curgea foarte rău singele din el, ca dintr-o cișmea, își dădu într-un lung suspin sufletul, chiar cînd puseră mîna pe el și îl mișcară. Grav rănit era Șerbănescu, bucureșteanul”.

În același timp scriitorul nu ezită să ne vorbească și despre frica ce-i cuprinde pe artileriști în timpul unui atac aerian, făcîndu-i să scormonească pămîntul ca niște cîrțițe, cu disperare, pentru a scăpa de gloanțe: „Prinși de groază, unii își scoaseră lopețile Lineman și săpau ca niște cîrțițe în peretele tranșeei să micșoreze unghiul ce-i expuneau gloanțelor”. De remarcat aici faptul că autorul, care era un bun cunoscător al psihologiei umane, nu consideră că spaima contrazice eroismul. Sergentul Ionescu, vorbind la telefon, promite colonelului să reziste pînă la ultimul. „Apoi săsi și se duse la tunul său care era bun, bubuia, parcă se zguduia pămîntul. Ai fi zis că între timp artileriștii dormiseră, se odihniseră din gros..., și acum, cu mare poftă de luptă și cu manevre sigure și de mare precizie, trăgeau cu cele trei tunuri mai bine decît cu patru. Se pare că aeroportul îi crezuse lichidați și dăduse acum drumul la o escadrilă întreagă”. (S.B.)

## SPÎNUL

— personaj fantastic —

*Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă*

Spînul simbolizează răul. Iese în calea lui Harap-Alb de trei ori, prefăcîndu-se, schimbîndu-și vocea pînă ce-l păcălește și-l angajează în slujba sa.

Prefăcându-se, Spînul se oferă ca slugă voinicului sub pretextul că drumul este periculos.

Refuzat de Harap-Alb, Spînul apare din nou în fața acestuia „la o strimtoare prefăcut în alte straie”, cu glas subțire: „— Bună calea, drumetule!”. Voinicul răspunde: „— Bună să-ți fie inima, cum ți-i căutătura”.

Prefăcut, Spînul începe să se laude cu inima lui bună și care ar putea fi dată de Dumnezeu oricui, dar că nu are noroc: Povestește că muncește din greu la stăpîni calici și că și-ar dori un stăpîn mai bun. Respingînd și de data aceasta propunerea spînului, voinicul se încurcă prin „codri întunecoși”, i se încurcă cărările, i se închide calea, nemaîștiind încotro s-o ia. Începe a se căi că nu l-a luat pe Spîn cu el, fiindcă: „Rău-i cu rău, dar mai rău fără de rău”. Și numai iacă ce iar îi iese Spînul înainte îmbrăcat altfel și călare pe un cal frumos”, prefăcându-și glasul, cere din nou fiului de crai să-l accepte ca ajutor. Tîcîndu-l pe Spîn, pe considerentul că „aista-i țara spînilor”, pornesc împreună la drum. Prefăcându-se că-i este sete, acesta varsă ploscă voinicului, deși nu se găsea în drum apă. Intră apoi, în fîntîna din drum ca să se răcorească. Îl ademenește și pe voinic să intre, închide capacul, îi cere să-i mărturisească cine este și unde se duce și îi cere să jure că acceptă schimbarea rolurilor, Spînul devenind nepotul împăratului, iar voinicul sluga, botezată Harap-Alb. „Spînul pune mîna pe cartea, pe banii și pe armele fiului de craiu și le ie la sine; apoi îl scoate din fîntînă și-i dă paloșul să-l sărute, ca semn de peetluirea jurămîntului”.

Ajuns la împăratul Verde, Spînul îl trimite pe Harap-Alb la grajd să îngrijească de calul lui, umilindu-l pe voinic în fața fetelor de împărat, căroră li s-a făcut milă, spunînd:

„— Vere, nu faci bine ceea ce faci. Dacă este ce a lăsat Dumnezeu să fim mai mari peste alții, ar trebui să avem milă de dînșii, că și ei, sărmanii, sînt oameni”. Viclean, Spînul replică spunînd că „și între oameni cea mai mare parte sunt dobitoace, care trebuiesc ținuți din frîu, dacă ți-i voia să faci treabă cu dînșii”.

Pentru fetele împăratului, Spînul este rău și neomenos, iar sluga lui, Harap-Alb „are o înfățișare mult mai plăcută



și samănă a fi mult mai omenos". Și scriitorul continuă: „Pe semne inima le spunea că Spînul nu le este văr, și de aceea nu-l puteau mistui”.

Spînul îl supune pe Harap-Alb la o serie de probe, urmînd pîcirca lui „cu orice preț”. Îl trimise astfel după salăți, în Grădina Ursului, de unde Harap-Alb a ieșit învingător, cu ajutorul Sfintei Duminici, aducînd salățile în mîna Spînului; apoi după pietre scumpe, în Pădurea Cerbului. „Cerbul din pădure era tot bătut cu pietre scumpe, iar în frunte are una de strălucește ca un soare. Dar nu se poate nimeni apropia de el căci este solomonit și nici un fel de armă nu-l prinde, însă el, pe care l-a zări nu mai scapă cu viață”. Și de data aceasta Harap-Alb izbutește, tot cu ajutorul Sfintei Duminici care-i dă sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot și „obrazul” acestuia. Harap-Alb aduce și-i dă Spînului pielea și capul cerbului. Împăratul îi replică Spînului: „să am o slugă așa de vrednică și credincioasă ca Harap-Alb, aș pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta!” Spînul prin răspunsul dat își evidențiază răutatea: „Ba să-și puie pofta-n cui! spuse Spînul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu de-ar mai fi el pe cît este; doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei! Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpînu-i stăpîn; s-a mîntuit vorba”. Arată apoi că greu l-a dat pe brazdă pe Harap-Alb. Mîțind și cerînd să fie orînduit mai repede în locul împăratului, se folosește de promisiuni și de proverbul: „Omul sfințește locul”.

Scriitorul, subliniind șiretenia lui, notează: „În sfîrșit, Spînului îi merge gura ca pupăza, de-a amețit pe împărat, încît a uitat și de Harap-Alb și de cerb și de tot”.

La ospățul dat de împărat, Harap-Alb a slujit la masă, la rugămintea fetelor.

Păsărea care a apărut și care sintetiza pe fata împăratului Roș — cu „inima haină”, l-a determinat pe Spîn să-l supună pe Harap-Alb la o probă și mai grea, cerîndu-i să-i aducă pe fata împăratului Roș. Și pentru că proverbul „Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi”, Harap-Alb a plecat în căutarea fetei. Ajutat de uriașii pe care-i întîlnește în cale și care-l însoțesc: Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lați-Lungilă, izbîndește și aduce fata, de care însă s-a îndrăgostit „fiind nebun de dragoste”.

Spînul; văzînd pe fata împăratului Roș cît este de frumoasă, se repede s-o ia în brațe. Aceasta îi replică: „Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde”. Văzînd că i „s-a dat vicleșugul pe față”, „zboară capul” lui Harap-Alb. Calul se repede la Spîn și-l pedepsește, urcîndu-l spre cer și dîndu-i drumul, ca să se facă pînă jos „praf și pulbere”. Cu ajutorul smicelelor și al apei vii, Harap-Alb a fost readus la viață. Primind binecuvîntarea împăratului, va avea loc o asemenea nuntă încît:

„Lumea de pe lume s-a strîns de privea! Soarele și Luna din ceruri le rîdea”.

Spînul se caracterizează și prin antiteză cu Harap-Alb, scriitorul construind un caracter răzbunător, viclean, care însă sfîrșește prost, fiindcă nimic nu rămîne nepedepsit din ceea ce înseamnă răutate și încălcarea firescului, a legilor nescrise. Întîmplările scot în evidență și imprudența lui Harap-Alb care neascultîndu-și tatăl are de suportat consecințe dintre cele mai umilitoare, din care iese însă numai datorită bunăvoinței, credinței, supunerii și încrederii în el și semenii săi.

Este de reținut și faptul că cel care-l pedepsește pe Spîn este calul năzdrăvan, cel care a fost cel mai apropiat lui Harap-Alb.

Rămîne deschisă întrebarea de ce ajutorul este dat numai de ființe supranaturale și nu și de oameni... Eterna poveste a basmelor noastre populare. Răul nu poate rămîne nepedepsit. (C.B.)

## STAVRACHE

*În vreme de război* de I. L. Caragiale

Nuvela *În vreme de război* a apărut în anul 1898, ca și *O făclie de Paște* și *Păcat*. Tema nuvelei, așa cum precizează Șerban Cioculescu, în studiul său *I. L. Caragiale*, este obsesia:

„Tema acestei excelente nuvele, deși autorul o subintitlase «schită» este obsesia”. Hangiul Stavrache, care îl



moștenește pe fratele său, preotul Iancu din Podeni, plecat pe front pentru a scăpa de urmărire, fiind căpitanul unei bande de hoți, trăiește iluzia, devenită obsesie, că fratele său nu se va mai întoarce. Obsesia întoarcerii pune stăpânire pe Stavrache, evoluind tragic. Nebunia lui Stavrache ajunge la formă paroxistică. Nuvela, prin cele trei capitole, urmărește gradarea nebuniei, realizând un destin uman tragic, dominat de ereditate, tensiunea crescând și sub teroarea coșmarurilor, a laitmotivului: „Gîndeai c-am murit, neică?”

*În vreme de război*, este alcătuită din trei capitole, fiecare marcînd o etapă în evoluția obsesiei lui Stavrache și apoi, pe trei planuri: planul povestitorului, planul dialogat și al naturii, care constituie cadrul povestirii.

Încadrîndu-l pe hangiu în categoria oamenilor haini, avari, autorul creează tipologii.

În planul întîii, întîmplările sînt relatate de autor. Stavrache, care moștenește averea fratelui său, Iancu Georgescu, trăiește spaima reîntoarcerii acestuia; scrisoarea îl liniștește o scurtă perioadă, pentru a cădea din nou pradă halucinațiilor. Glasul celui plecat îi revine în minte într-un mod obsesiv și chinuitor: „Gîndeai c-am murit, neică?” Hangiul se închipuie într-o înverșunată încheștare cu popa Iancu, el reușind să-și înfigă degetele în mușchii grumazului adversarului, rupîndu-i încheietura cerbicii. Scena înfățișează o extraordinară dorință de a ucide. Iată de ce manifestările patologice sfîrșesc printr-o dereglare a psihicului. Stavrache trece prin diverse stări tensionale: de la apatie la obsesie și nebunie. Robit de trăirile interioare, se duce la preotul satului pentru a-i face sfeștanie acasă.

Caragiale analizează minuțios reacțiile fiziologice ale acestuia în momentul întîlnirii cu Iancu: gura îi este întredeschisă, dar fără să poată vorbi, ochii holbați, iar mîinile încheștate. Luă paharul să bea, „îl duse spre gură, dar gura rămase-ncheștată”. Stavrache, la un moment dat, este incapabil să distingă planul real de cel al halucinațiilor. Pentru el, pierderea averii este o catastrofă de mari proporții. De aici, drama.

Investigațiile patologice sînt realizate prin relatări și descrieri.

Cel de-al doilea plan al nuvelei *În vreme de război* — planul dialogat — este surprins gradat. Dialogurile sînt comprimate; propozițiile interogative, destul de numeroase, presupun gesturi: „— Ce e mă? — Am venit la dumneata ca la un duhovnic. N-aude nimeni? — Aș! cine s-auză?” Nu lipsesc nici indicațiile scenice: „preotul se uită în toate părțile, vrînd să spună ceva”.

Din discuția cu avocatul reies temerile lui Stavrache în ciuda asigurărilor pe care le primește.

În capitolul al treilea, dialogul cu fetița, care vine să cumpere rachiu și gaz, dezvăluie rapacitatea acestuia. La rugămintele fierbinți ale fetiței răspunde: „Scrie-v-ar popa să vă scrie de pîrliți!”.

Și tot dialogul are menirea de a grăbi deznodămîntul.

Natura intervine în planul al treilea, cînd toate întîmplările au loc noaptea: popa vine la fratele său noaptea, i se arată tot noaptea; fetița vine seara tîrziu și tot noaptea se reîntoarce Iancu Georgescu pentru a-i cere lui Stavrache banii.

Într-un cadru în care elementul analitic este predominant (zgomotul picăturilor de ploaie care cad pe fundul unui butoi dogit, sugerînd obsesia), natura se subordonează unui sentiment sau unei senzații.

Caragiale nu descrie interioare, lumea obiectelor din jur și nici ținute vestimentare; el știe însă să „asculte glasul naturii” (Tudor Vianu).

La întoarcerea preotului, cadrul natural ostil este în conformitate cu starea sufletească a hangului: era un frig năprasnic, crivățul bătea cu înverșunare, iar ploaia nu mai înceta. Obsesia este sugerată și prin aspectul implacabil al vremii: „Așa vreme ține trei zile și trei nopți”. Sau: „Afară ploua mărunțel ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingîndu-se de pe streșini și picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umereală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate și ciudate înțelesuri. Legănate de mișcarea sunetelor, gîndurile omului începură să sfîrșie iute, în cercuri strîmte, apoi încet-încet, se rotiră din ce în ce mai domol în cercuri din ce în ce mai largi, și tot mai domol și tot mai larg. Cînd cercul unui gînd ajunsese-n fine așa de larg încît conștiinței îi era peste puțință din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta — omului i



se pare c-aude afară un cîntec de trîmbițe... Militari, desigur".

Natura și notațiile fiziologice, reacțiile sînt în deplină concordanță, Caragiale fiind considerat de Tudor Vianu, adevărat „poet al naturii”, percepută, așa cum am arătat mai sus, vizual și auditiv, în deplină concordanță cu stările psihologice. Notații ca: „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă... Viscolul afară, ajuns în culmea nebuniei, făcea să trăznească zidurile hanului bătrîn”, îl determină pe Tudor Vianu să aprecieze în *Artă prozatorilor români*: „Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adîncime”.

Așadar, „I. L. Caragiale este o apariție excepțională între intelectualii timpului...” (Al. George) care imprimă operei sale comico-satirice, precum și celei tragice o notă gravă.

În vreme de război, una dintre cele mai reprezentative nuvele, urmărește un caz psihologic în care setea de bani desfigurează sufletul uman.

Stilul nuvelei este grav, personajul principal situîndu-se în limitele unui destin tragic. Înscriîndu-se ca tematică în seria scrierilor despre setea de înavuțire care dezumanizează: *Comoara*, *Moara cu noroc* de I. Slavici, *Hagi Tudose* de B. Șt. Delavrancea, Caragiale nu creează un tip în sine de avar. Pe scriitor îl interesează mai ales răsfrîngerea dezumanizării în sufletul personajului, în conștiința acestuia, pe fundalul războiului și în dependență de social, ceea ce conferă operei lui Caragiale individualitate și unicitate atît sub raport tematic cît și analitic și stilistic. (C.B.)

#### STĂNICĂ RAȚIU

#### *Enigma 'Otiliei' de G. Călinescu*

Personaj central al romanului, ginerele Aglaiei Tulea, căsătorit cu fiica acesteia, Olimpia, este un Dinu Păturică modern, încadrîndu-se în tipologia arivistului.



La antipodul celorlalți din familia Tulea, dezinvolt în orice mediu, abil și perseverent, cu o vervă imperturbabilă, urmărește consecvent banii. Avocat fără procese, energia, febrilitatea nu se consumă în muncă; el circulă în diferite medii, află, știe totul, așteaptă „ceva” care să-i modifice modul de viață peste noapte, să-l îmbogățească. Autorul însuși precizează: „extraordinarul simț pentru tot ce se petrecea în umbră pe raza intereselor lui îl făcea neliniștit și căutător ca o pisică în preajma unei fripturi”

Agresiv, fără nici un scrupul, cu o mare disponibilitate de adaptare și supraviețuire, inteligent și escroc, fanfaron și abject, intrigant și instabil, urmărește cu tenacitate să obțină bani prin orice mijloace. Căsătorit cu Olimpia, insistă cu asiduitate pentru a lua casa căpătată drept dotă, „smulge” câteva tablouri de la Simion, cere cele trebuitoare mobilării casei de la Aglae, tapează de bani pe oricine poate. Ideea de familie, pe care o cultivă, nu-l împiedică s-o părăsească pe placida lui nevastă, Olimpia, și să se însoare cu Georgeta, femeie ușoară, întrezărind o legătură mai favorabilă intereselor sale: „Așa se întâmplă când te însori din sentiment. Pe mine sentimentul, bunătatea m-au omorât. Dar am să fiu forte, de aci înainte nu mai admit nici o slăbiciune. Nu se ține angajamentul, o redau pe Olimpia căminului părintesc” ... „Mie mi-ar trebui o femeie de lume, consumată, inteligentă”.

Stănică este licheaua simpatică, e primit bucuros de toate rudele. Scriitorul, omniscient, notează despre el: „Adevărul era că Stănică avea simț familial și că familia lui împărtășea acest sentiment”. În discuțiile cu el, expresiile „unchiu-meu”, „mătușă-mea”, „moșu-meu”, „soră-mea” apar ca o notă a fanatismului.

Cinic, pune la cale și urmărește clipa prielnică pentru a găsi banii îngropați de Costache, terorizându-l pe bătrîn cu discuții despre testament, avere, insinuînd clanului Tulea, la fel de interesat, o eventuală posibilitate de dovedire a iresponsabilității acestuia. În acest scop, îl supune pe moș Costache unor controale medicale, alegînd un anume medic. Fură banii lui Costache, bolnav, provocîndu-i astfel moartea, fără să aibă vreo remușcare. Fără nici un simț moral, este un



artist al intrigii, care ascultă pe la uși, cu afaceri dubioase, care are curajul să se aventureze și în politică.

„Se însură cu Georgeta, cu care nu avu «fii», dar avu protectori asidui, făcu politică; declară că simte «un ritm nou», fu chiar prefect într-o scurtă guvernare și acum este proprietarul unui blockhaus, pe bulevardul Tache Ionescu. Unele gazete de șantaj îl acuză că patronează tripouri și cercuri de morfinomani”.

Conturat astfel, el a fost asociat tipurilor de ariviști ca Tănase Scatiu din *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu și Gore Pirgu din romanul *Craii de Curtea-Vechi* de Mateiu Caragiale. (M.P.)

STROIE ORHEIANU

*Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu

V. Tudor Șoimaru



## ȘTEFAN CEL MARE

*Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche

„Stilul lui Grigore Ureche se caracterizează printr-o concizie și precizie într-adevăr clasice; este un stil lapidar; pare că e săpat în piatră ca o pisanie”, spunea cunoscutul cercetător al literaturii noastre vechi, Nicolae Cartojan.

În cronica lui Ureche sînt cuprinse trăsăturile caracteristice, de început, ale umanismului românesc. *Letopisețul* urmărește istoria unei țări: succesiunea domnilor, destinele, gloria și vicisitudinile prin care a trecut un popor, „începutura și adaosul, mai apoi și scăderea”. Scrierea alături gîndirea feudaia a patriotului local cu elemente moderne incipiente: unitatea de gîndire, neam și limbă a locuitorilor celor trei provincii românești.

Ureche nu compilează date și texte ci, „cetind cărțile și izvoadele, și ale noastre și cele străine, au aflat cap și începutură moșilor”, impune un punct de vedere original și patriotic. Meditînd asupra orînduirii lumii, marele vornic afirmă că „nimica să nu fie stătătoriu, ci toate de răsipă și trecătoare”, iar referindu-se la valorile materiale și spirituale ale patriei că „nu avem nimica pre lume fără numai lucruri bune: „cetățile țării, paza moșiei și voința de «adaogire» a țării, dorința de așezare a Moldovei, rîvna cronicarilor, care leatul păzii și niște lucruri mari ca acestea socotiia să nu rămîie ceva neînsemnat, pentru ca să nu zică vecinii lor că au fost adormiți și neînvățați și, mai ales speranța



izvorită din fiecare cuvînt al cronicii „ca să să dezbată supt mina turcului”.

Ureche este înzestrat nu numai cu darul de povestitor, ci și cu talent de portretist, fiind întemeietorul acestei arte în literatura noastră veche. El selectează figurile domnitorilor sau ale boierilor, le ierarhizează, le dă contur propriu, punînd alături de trăsăturile fizice și anecdote — însușiri de caracter definitorii. Galeria de imagini-portrete de domnitori din cronica lui dovedește o varietate apreciabilă, conștientă, precizie de nuanțe, artă concentrată. Efigia lui Ștefan cel Mare, modelul clasic, este realizată din linii simple, dovedind incontestabila artă de portretist. Glorificînd eroul care a dat Moldovei stabilitate și independență, după cum subliniază Ion Rotaru, Ureche concepe povestirea în cîteva momente: împrejurarea morții domnitorului, înfățișarea lui, sentimentele poporului la moartea sa, intrarea lui în legendă, aprecieri asupra vremii și o scurtă însemnare istoriografică.

„Cu toate că a luat cunoștință de personalitatea lui Ștefan numai din izvoare scrise, foarte puține pe atunci, sau din tradiție, cronicarul procedează ca un artist, plecînd în executarea portretului, de la un amănunt de ordin fizic: «om nu mare de stat» (a se observa construcția prin negație, foarte potrivită în cazul de față), pentru ca, prin contrast, să însemneze trăsăturile de ordin moral, începînd cu aceea care i se pare dominantă: «mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat». În această a doua observație ca și în următoarea: «de multe ori la ospete omoria fără județu», se reflectă, cu toată admirația cronicarului pentru eroul său, concepția feudală față de domnitorii autocrați. Deși, în genere, scriind cronica sa, Ureche nu dă semnele unei preocupări artistice conștiente, în portretul lui Ștefan se vede grija pentru cursivitate, printr-o sacadare a frazei făcută din sîușuri și coborîșuri egale, sprijinite antitetice, precum această construcție adversativă: «om nu mare la statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge...»

Om de largă cultură la vremea sa, Grigore Ureche, pornind de la limba populară, inaugurează în cronica lui limba creației literare plină de naturalețe și savoare. Faptele scoase din izvoare bine asimilate au prins viață în scris. Ureche

nu apelează la stilul științific, cum ar fi cerut materialul istoric tratat, ci la stilul literar, împăcînd cerințele istorice cu cele literare. (S.B.)

## ȘTEFAN CEL MARE

### *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri

Considerate fragmente de epopee națională, cu eroi naționali, *Legende*le lui Vasile Alecsandri sînt comparate de G. Călinescu cu *legende*le lui Victor Hugo.

Poem eroic de factură romantică, cu elemente de legendă, V. Alecsandri îl definește „poem istoric — 1497” și-l dedică amicului său C. Negri.

Inspirat din literatura populară, versuri din cunoscutul cîntec sînt incluse și în poem: „Ștefan, Ștefan, domn cel mare, / Seamăn pe lume nu are / Decît numai mîndrul soare!”; din *cronica* lui Grigore Ureche; din *O samă de cuvînte* de I. Neculce, unde de fapt se și explică sensurile *legende*re: „Ștefan-Vodă cel Bun și cu fiul său Bogdan-Vodă de multe ori au avut războaie cu leșii. Și multe robii au făcut în Țara Leșească, cît au pus pe leși în plug de au arat cu dînșii, de au sămănat ghindă, de au făcut dumbravă pentru pomenire, ca să nu mai ocolîsească de Moldova. Dumbrava Roșie la Botoșeni și Dumbrava Roșie la Cotnari și Dumbrava Roșie mai gios de Roman”.

Evocînd în dulci icoane „a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal”; după *aprecierea* lui Mihai Eminescu, în *Epigonii*, Vasile Alecsandri realizează prin *Dumbrava Roșie* o interesantă antiteză între Ștefan cel Mare și regele polon, Ion Albert, între *armatele* polonă și română.

Poemul, conceput în opt părți cu titluri semnificative și cu evocări care pun față în față două motivații distincte — una de cucerire și alta de apărare — aduce în fața cititorului figura marelui Ștefan, cu solemnitățile, grandoarea și respectul cuvenit. Toate părțile poemului pun în valoare men-



talități, atitudini, acțiuni, concepții, personajul principal fiind caracterizat prin multiple modalități (autocaracterizare) mai ales în capitolele *Ștefan cel Mare*, *Asaltul*, *Lupta*, *Arătutul*, sau de către celelalte personaje. În partea I: *Visul lui Albert*: „Voi merge la Moldova, la Ștefan drept voi merge / Și luciul de pe frunte-i cu spada mea voi șterge” pentru că un domn viteaz ca Ștefan adună de ani mulți, gloria ce este demnă „de-a lumii suverani”. În *Țara în picioare* — partea a II-a — Ștefan este caracterizat de către apărătorii țării, care „cu mic cu mare”, bătrâni și tineri se strâng la chemarea lui. În partea a III-a, *Tabăra leșească* — unde domină voia bună: „beții și danțuri și chiote voioase...”

„Toți gustă din merinde, deșartă largi pahare  
În sunetul metalic de vesele fanfare;  
Și sîngele prin vine se scurge mai fierbinte,  
Și-avîntul crește-n suflet și nebunia-n minte...  
Cînd regele ridică o cupă de vin plină  
Și glasul lui puternic acest toast închină;  
„Eu, Albert, domnul vostru, și al Lehie rege,  
Intrat-am în Moldova ca leu învingător!  
Mîni este ziua luptei... Nimic nu s-a alege  
De Ștefan al Moldovei și de al său popor.  
Cum beau această cupă, așa mindra Lehie  
Să-nghită această țară! Așa să fie!”

În partea a IV-a, *Tabăra română*, într-o atmosferă de mister și tăcere, într-o tînă ră pădure de ulmi și de stejari pîlcurile de oșteni discută și ascultă despre vitejiile străbune. Atmosfera este dominată de cîntecul popular dedicat lui Ștefan cel Mare care pune pieptul la hotare, ca un zid de apărare și: „Bate leși din fuga mare, / Bate turci pe zmei cătare / Și-i scutește de-ngropare! // Lumea-ntreagă stă-n mirare! / Țara-i mică, țara-i tare / Și vrăjmașul spor nu are!” Într-un gînd rostesc cuvinte de laudă, omagiind personalitatea domnitorului: „Trăiască Ștefan-Vodă!... Mulți dușmani vin la noi, / Dar cît vin de năpraznici, puțini fug înapoi”.

Partea a V-a, denumită semnificativ *Ștefan cel Mare*, conține cele mai multe elemente privind caracterizarea personajului. Domină tonul solemn, imagini vizuale și auditive, o anumită gravitate, predominînd hiperbola și metafora.



Astfel se proiectează, mai întâi de către scriitor, într-o colibă de ramuri de stejar „o umbră mare de om plecat sub gânduri” care stă pe genunchi și „se-nchină în față c-un altar”. Apariția voevodului este fantastică: „Coliba se, deschide, umbra se scoală, crește” și „maiestoasă” se arată oastei, care, cuprinsă de un fior de admirație, rostește într-un glas: „E Ștefan! Ștefan! / Dar! Ștefan e cel Mare!”

Se realizează un splendid portret fizic: „Iată-l cărunt, dar încă bărbat între bărbați, comparat cu muntele Ceahlăul „prin munți din Carpați!”. Folosirea interjecției „iată”, ca și a comparației superlativului conferă imaginii solemnitate, o aureolă legendară.

„Tripla maiestate” simbolizată de Ștefan prin împlinirea datoriei mândria domniei și „faima-nvingătoare”, au făcut ca timpul să-i pună „coroană de-argint, țara, de aur” iar gloria măreață să-i pună „cununi de laur”.

Tinerețea spirituală, tinerețea datoriei învinge timpul „Căci dragostea moșiei, ca sfântă primăvară, / În sinu-i înflorește și îl întinerește / Pentru salvarea țării, când țara pătimește”.

Erou plin de lumină, menit în lume de providență să-și sape numele pe „seculul ce-l vede” și „pe seculii viitori”, asemenea unui soare care sparge nori deși, ființă gigantică divină: „El e de-acei la carii istoria se-nchină” și lasă urme adânci care nu se vor șterge în veci, pentru că: „Măreț, în a sa umbră un timp întreg dispăre, / Căci Dumnezeu pe frunte-i au scris: / Tu vei fi mare!”

Rememorând principalele momente ale istoriei Moldovei purtând coroana întreagă și buzduganul teafăr, cu toate că a avut dușmani mulți: „Trufași cu toți, sălbatici, lacomi, vicleni și orbi”, care stau împrejurul țării ca un „cîrd de corbi”, gata „s-o sfișie”, discursul rostit de Ștefan capătă valoare emblematică. Convingător, voievodul rostește: „...dar n-au vrut Dumnezeu, / N-au vrut Moldova, țara vitează, n-am vrut eu!...”

Acuzîndu-l pe Albert care, deși vecin și domn creștin, și-a făcut un vis mare de învingător, fără să gîndească „sărmanul” că nu are o inimă așa de largă: „Să poată-n ea cuprinde a patriei română! / Nici au ajuns Moldova de risul mișeliei / Ca s-o răpească-n gheare-i un vultur da Leheii!”



Ștefan rostește cuvinte memorabile, cu valoare de sentință, care se constituie ca un jurământ de viață și de moarte: „Cît va fi-n cer o cruce, ș-un Ștefan pe pămînt, / Nime nu va deschide Moldovei un mormînt! / Cît vor călca dușmanii în țara de români, / Ei robi vor fi în țară, dar, vecinic nu stăpîni! / Decît Moldova-n lanțuri, mai bine ștearsă fie! / Decît o viață moartă, mai bine-o moarte vie!”

Jurînd credință lui Ștefan, oștenii strigă: „Moarte” în convingerea ocrotirii divine. într-o luptă de apărare.

Partea a VI-a, *Asaltul* se constituie ca un splendid tablou, în care „Albert, mîndru rege, în mijloc pe-o înălțime, / Privește cu-ngîmfare frumoasa lui oștime” strălucitoare, iar „Ștefan stă pe-o culme cu-o ceată ce nu-l lasă”, toți viteji iscusiți. Ștefan ridică steagul, dînd semnul-a lui armată: „Vucește aprig cîmpul și armele răsună”, pășind înainte „sub viscolul de foc”.

Partea a VII-a, *Lupta*, evocă faptele de vitejie sub strategia și brațul lui Ștefan, într-o luptă crîncenă, în care „Românii, duși de Ștefan, în lagăr se izbesc!” fără a le rezista ceva sau cineva în cale. Finalul luptei este relevant pentru vitejia lui Ștefan: „Fug leșii, fug cruciații și fuge însuși craiul! / Îi duce domnul Ștefan cum vîntul duce paiul; / Iar tabăra leșească un lung pustiu rămîne / Sub apriga furtună a cetelor române! // Cînd suflă vîntul toamnei prin codrii vestejiți, / Copacii plini de frunze sînt astfel zguduiți, / Și crengile căzute, și frunzele uscate / Pe cîmp în depărtare sînt astfel semănate.”

În ultima parte, a VIII-a, intitulată semnificativ *Aratul*, poetul pune în antiteză „armata glorioasă, frumoasă, privită acum printre lacrimi, ca o armată frîntă, risipită”: „Ieri floarea vitejiei, azi, vai! prada rușinei”, cu armata română, modestă, dar învingătoare.

Finalul, explicînd legenda, aduce din nou cuvinte sentențioase: „Tu-mi pregătiseși jugul, eu nu te-am pus în jug” rostirea devenind concluzie la o istorie a unei domnii zbuciumate dar dîrze, memorabilă prin figura lui Ștefan cel Mare: „Așa scrie românul a sale fapte mari, / Cu feru-n brazdă neagră!... Românul astăzi are / Pămîntul său drept carte

și pluguri cărturari. / Aici pe unde astăzi e numai cîmp,  
otavă, / Umbri-se-vor urmașii sub Roșia-Dumbravă!"

Proiectat romantic, fantastic, poemul personalității lui Ștefan cel Mare a servit ca izvor de inspirație pentru B. Șt. Delavrancea, Mihail Sadoveanu, Mihail Eminescu în nemuritoarea sa *Doină*: „Ștefane Măria Ta, / Tu la Putna nu mai sta, / Las' Archimandritului / Toată grija schitului, / Lasă grija sfinților / În sama părinților, / Clopotele să le tragă / Ziua-ntreagă, nopte-ntreagă, / Doar s'a-ndura Dumnezeu, / Ca să-ți mîntui neamul tău!"

Ștefan cel Mare, devenit Sfînt, este un simbol național și pentru marele istoric Nicolae Iorga care se întrebă în finalul lucrării sale *Istoria lui Ștefan cel Mare*:

„Vor ști poeții, scriitorii de astăzi să dea glas iubirii nemărginite cu care, de patru veacuri, miile de mii ale poporului au înconjurat, și mai departe decît hotarele Moldovei, chipul de viteaz bun, cuminte și sfînt a celui mai mare om ce s-a ridicat dintre români? Se vor înfrăți ei înaintea acestui altar, măcar pentru clipa în care se înalță liturghia recunoștinței de marile mulțimi care nu pot nici să vorbească, nici să cînte?"

Nu prin silinți răzlețe, ci prin bună înțelegere la lucrul harnic se întemeiază învățătura, cultura unui popor, care e vitejia de astăzi, și la această muncă locul cărturarilor e în frunte, ca să îndemne și să îndrepte". (C.B.)

## ȘTEFAN CEL MARE

*Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea

Apariția trilogiei istorice: *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910) și *Luceafărul* (1911) a constituit o veritabilă revelație în literatura noastră.

Primele drame istorice fuseseră: *Răzvan și Vidra* a lui B. P. Hasdeu (1867); *Despod-Vodă* de V. Alecsandri (1879); *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila (1902).





În trilogia sa, Delavrancea evocă artistic momente din timpul voievozilor Ștefan cel Mare, Ștefăniță și Petru Rareș, titlurile pieselor fiind metaforice.

Elementul unificator al trilogiei este ideea dragostei de patrie, întruchipată în figura lui Ștefan, prezent, într-un fel sau altul, în toate cele trei piese ale trilogiei.

Acțiunea dramei este plasată la începutul secolului al XVI-lea, în ultimul an al domniei lui Ștefan cel Mare când, bătrîn și bolnav, dorește să asigure viitorul țării prin înscăunarea, înainte de a muri, a fiului său Bogdan.

„*Apus de soare* trăiește mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal”, observa G. Călinescu.

Nici una din dramele anterioare nu aducea pe scenă un erou cu o personalitate atît de grandioasă ca Ștefan cel Mare. Delavrancea deplasează accentul dramei de la conflictul exterior, al forțelor opuse, pe planul interior, psihologic, al eroului.

Ștefan Voievodul, marea personalitate ce uimise prin dimensiunea politicii sale, se află la vîrsta senectuții, bolnav și neputincios în fața sfîrșitului inexorabil.

Conturat în două ipostaze, perfect verosimile, Ștefan omul și domnul, realizarea artistică a personajului confirmă talentul lui Delavrancea.

Scriitorul a preluat imaginea lui Ștefan așa cum s-a păstrat ea în tradiția populară. Meritul scriitorului constă în relevarea frămîntărilor acestui om de excepție, dîndu-i o măreție sublimă prin învingerea slăbiciunilor omenești.

Metaforele, abundente în textul lui Delavrancea, evidențiază capacitatea de conducător rămasă nealterată (nu doare „nimic pe domnul Moldovei”) și slăbirea puterilor fizice odată cu apăsarea anilor.

Personalitatea voievodului nu se individualizează în dramă atît din acțiune, cît din relatările altor eroi, care vin și povestesc fapte ale trecutului. Astfel, el apare învăluit în legendă, toți vorbesc admirativ, numindu-l metaforic: „slăvitul domn ăl Mare”, „preaslăvitul nostru stăpîn” (Oana); „Sfîntul” (Irina, fiica pîrcălabului Dajbog); „Zmeul bătrîn” (Rareș); „Leul Moldovei”, „Soarele” (Moghilă); „Șoimanul” „Vulturul” (boierii adversari).

Scriitorul a conturat cu egală forță artistică pe omul Ștefan, bătrîn și bolnav, ca și pe voievod.

Ca domn, Ștefan atinsese culmea gloriei, a superiorității și autorității sale recunoscute. Identificându-se cu interesele Moldovei, Ștefan a dus o politică înțeleaptă, sprijinindu-se pe mica boierime și pe răzeși, cinstindu-i pentru credința față de domn și țară, făcând ordine și legi drepte, centralizând puterea și autoritatea deplină în scopul apărării țării. De aceea, puținii boieri uneltitori, ca paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan și Jitnicerul Stavăr tremură la gândul săbiei scurtătoare de capete, punându-și nădejdea în boala, bătrânețea și sfârșitul omului Ștefan.

Ștefan este copleșitor prin personalitatea sa, el își domină evident adversarii, care îi recunosc meritele.

Ca domn, el își păstrează neștirbit entuziasmul viteazului dintotdeauna.

Va întreprinde expediția din Pocuția, de unde se întoarce cu rănille sîngerînde (actul II, scena IV), așa cum relatează clucerul Moghilă): „Strașnic răcnea leul Moldovei, că auia valea și codrii”...

Conflictul psihologic se nuanțează și devine puternic din momentul în care Ștefan află de uneltirile lui Ulea de la Oana, fiica sa naturală.

Convinși că rana de la picior va grăbi sfârșitul voievodului, boierii uneltitori vorbesc despre domn ca aparținînd trecutului. Ei nu pot ierta voievodului reducerea privilegiilor, sprijinirea acestuia pe răzășime, pe cei pe care-i ridicase în ranguri pentru meritele lor.

Postelnicul Toader, pîrcălabul Dragoș, Știlob, Jurj, Arbore vorbesc de calitățile voievodului iubit și respectat: bun, viteaz, nepărtinitor, darnic, în slujba țării... „Ce e-al țării, e-al lui Dumnezeu!” (scena VI, actul III).

Sabia domnitorului devine simbol, semn al puterii, al tronului de care Ștefan-domnul e conștient.

Vorbele adresate de voievod paharnicului Ulea, precum și gesturile simbolice, exprimă conștiința de sine a domnului; mintea sa lucidă are, înainte de toate, grija țării, dovedind o voință de neclintit: (Încearcă sabia) „Nu vrea să iasă... Nu vreau să vrea iasă... să spui feciorului tău (către Ulea), să nu stea cu capul în jos” — vorbe aluzive ce semnifică trădarea acestuia.

Cu o superbă modestie, Ștefan alcătuiește un mesaj patriotic de o măreție sublimă, rememorîndu-și faptele nemu-



ritoare ce l-au încununat cu o glorie eternă; ... „Eu am fost biruit la Războieni și la Chilia, Moldova a biruit pretutindenea! Am fost norocul, a fost tăria...” (scena 8, actul III).

Cuvintele patetice ale lui Ștefan exprimă într-o viziune apoteotică ideea de patriotism, un veritabil testament pe care-l lasă pentru totdeauna urmașilor.

Vorbirea personajului are rezonanțe profetice. Metaforele grandioase îl conturează monumental, cu adânci ecouri, într-o linie ascendentă a dozării efectelor, atingând sublimul.

Domnul învinge slăbiciunile omului și, pedepsindu-i exemplar uneltitori, face astfel ultimul act de dreptate în vederea îndeplinirii voinței și misiunii sale politice.

Figura voievodului dobândește complexitate prin acumulare de trăsături: gingășie, delicatețe, iubire față de doamna Maria și Oana, blândețe față de slujitorii devotați, asprime necruțătoare față de trădători.

Scena încoronării lui Bogdan, fiul voievodului, îl proiectează măreț și simbolic.

Interogațiile și repetițiile, pauzele se succed într-o gradație ascendentă, gesturile de o măreție gravă adâncesc dramatismul momentului, scriitorul dovedind o intuiție psihologică remarcabilă: „Io, Ștefan voievod, am suit pe Bogdan pe tron... Io, Ștefan voievod, i-am așezat cu mâna mea coroana strămoșilor mei...”

Vorbirea metaforică din monologul său interior iradiază lirismul... „Și cu acest sfânt oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia...”

Într-o atmosferă romantică, natura dezlănțuită marchează tumultul din sufletul voievodului.

Voința domnului e adânc legată de tradiție: „S-a împlinit legea”.

Gestul aruncării sabiei este și el simbolic, susținând ideea îndeplinirii voinței autorității supreme în stat: „Ți-ai împlinit menirea ca și mine!”.

Voievodul apare astfel, construit vizionar, exprimând idealul de libertate și independență națională al poporului său, identificându-se cu acesta și devenind un simbol.

Ca om, Ștefan are slăbiciuni omenești, de ființă trecătoare, pe care și le asumă: copii nelegitimi, pe care, cu abilitate, îi face să cunoască adevărul despre propria lor identitate.

Scena arderii răzii de la picior este o dovadă elocventă a tăriei sale morale și a demnității sale, refuzînd să fie legat și îndurînd suferința. Proiectat în tradiție și evocat prin prisma poporului, eroul principal al dramei, învăluit în legendă, este un personaj excepțional, de esență romantică, construit cu o structură antitetica (omul-domnul), cu procedee ale stilului romantic.

Stilul retoric, îmbinat cu un înflăcărat lirism, pune în lumină talentul oratoric al lui Delavrancea.

„Cadențele ritmice ale replicilor, structura și cadența frazei, repetițiile simetrice, exclamațiile și interogațiile, stilul eliptic și aluziv fac din *Apus de soare* un excelent poem simbolic al dragostei de patrie” remarcă Al. Săndulescu.

Sinceritatea și căldura sentimentului dragostei de patrie comunicate, intensitatea trăirii lui asigură dramei o tonalitate lirică de mare vibrație.

I. L. Caragiale vedea în drama lui Delavrancea o înrudire cu „genul de pictură numit frescă”.

„Ștefan este — după Ion Rotaru — o proiecție lirico-retorică a autorului însuși și mai puțin un personaj cu o existență de sine stătătoare obiectivă”. Ștefan cel Mare, „Soarele Moldovei”, este prezentat ca un simbol al vitejiei și dragostei de țară. Omul-Ștefan este învins de Ștefan-domnul, pentru că dragostea de patrie, grija pentru destinele ei — înțeleasă ca supremă datorie —, conferă acestuia aureolă morală.

„Drama *Apus de soare* — spunea G. Călinescu — este o capodoperă a dramaturgiei oratorice și nu mai puțin o dramă de observație a tipicului, singură din literatura noastră în care acestea se unesc reciproc”. (M-P.)

## ȘTEFAN CEL MARE

*Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu

Proiectat între mit, istorie și legendă, voievodul reprezintă un simbol, simbolul dragostei de țară, al dreptății și responsabilității față de popor, pentru că lupta pentru inde-



pendența națională, credința neclintită în izbândă au constituit liantul care a unit pe voievod de poporul care l-a urmat cu credință și jertfă.

Portretul direct al voievodului, conturat de scriitor, reține nota definitorie prezentarea lui Gr. Ureche: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat; de multe ori la ospete omorîia fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știa a-l acoperi, și unde nu gîndiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși să vîrîia, ca văzîndu-l ai săi, să nu să înderăpțeze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde biruiau alții, nu perdeea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor... Ce după moartea lui, pînă astăzi îi zicu sveți Ștefan Vodă, nu pentru sufletu, ce iaste în mîna lui Dumnezeu, că el au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejești, cari la niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajuns”.

De o sobrietate și concizie exemplară, cronicarul, om al epocii sale, surprinde într-o gradăție ascendentă, trăsăturile fizice și morale definitorii, relevînd îndeosebi firea impulsivă, nota eroică a comportamentului domnitorului.

Portretul direct al voievodului din *Frații Jderi*, alcătuit din cîteva linii, sugerează o proiecție simbolică, monumentală, ce va fi adîncită în roman: „Vodă Ștefan, călcînd atunci în al patruzecilea an al vîrstei, avea obrazul ars proaspăt de vîntul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strîngere a buzelor și o privire verde, tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus”.

Din această schiță de portret se poate reține îndeosebi puternica strîngere a buzelor, semn al voinței și stăpînirii de sine, al forței morale pe care o degajă privirea verde, tăioasă, dar mai ales personalitatea copleșitoare a voievodului, rezultată din raportarea la cei din jur, trezind respect și admirație; „cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus”.

Dar excepționala sa personalitate se conturează, își măsoară dimensiunile mai ales din relațiile cu alții, prin efectul pe care prezența sa îl produce în conștiința celorlalți, autoh-



toni și străini, din perspectiva mulțimii, a călugărilor venețieni, a arhimandritului Șendrea, a părintelui Nicodim, a lui Nechifor Căliman, a oaspeților polonezi, precum și prin raportarea comparativă la domniile precedente. „Ștefan Vodă se construiește astfel, uriaș, pe calea răsfrîngerilor“, după cum remarcă Edgar Papu.

Personajul e conceput în două ipostaze, real ca om, și simbolic ca domn, asupra căruia insistă în special prozatorul, pentru că în concepția lui, Ștefan, domnul, trebuie să dea „lumină“, „fără a primi nimic în schimb“.

Voievodul se va contura „din ipostaze parțiale, lăsînd să se afirme succesiv strategicul, politicul și justițiarul“ (C. Cio-praga).

Apariția voievodului la începutul romanului într-un moment cu totul deosebit, de Înălțare, la hramul Mănăstirii Neamțu, la care e adunată întreaga suflare omenească, e simbolică. Vestea sosirii voievodului o aflau acum și noroa-dele. Scena așteptării lui Ștefan Vodă dezvăluie personali-tatea domnitorului prin efectele produse asupra mulțimii. Scriitorul dilată notele portretului făcut de Gr. Ureche și construiește monumental, cu proiecție în fantastic. Acumu-larea succesivă de notații privind efectele produse asupra-mulțimii de către Voievod (gesturile, starea de spirit a mul-țimii), ridicarea evenimentului la dimensiunea forțelor na-turii (hiperbolizarea) asigură relief voievodului, conferindu-i măreție simbolică și o aură de legendă: „ca și cum s-ar fi aprins pulbere de pușcă, murmurul trecu dintr-o latură în alta, apoi se revărsă în ogrăzi. Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tîngui cu mîinile la tîmple și a-și căuta pruncii. Dacă bate clopotul și vine Măria sa, cine știe ce are să se întîmple... Au să se iște puhoaie, are să se reverse apa Moldovei are să pornească iar vreun război ....

Să fie oare cumplit la vedere precum se spune? Are anume paloș cu care ceartă pe unii boieri, scurtîndu-i, după cîte se povestesc? Dacă și riga unguirilor, Măria sa Matiaș-Crai, a dat înapoi, la Baia, cînd s-a arătat asupra-i, călare pe cal alb, Măria sa Ștefan Vodă — ce poate face un creștin de rînd?

Acel crai a și căzut la pat din acel cutremur, zăcînd trei luni. I s-au și risipit oștile, a prăpădit puștile cele mari.



A ieșit la toți craii spaimă despre acest Ștefan-Vodă, cum că a bătut și cetatea Hotinului și a Chilieii și este o poveste cum că părintele său Bogdan-Vodă l-a blagoslovit în taină la o biserică din muntele Atonului, ca să se ridice în zilele lui cu puteri mari de oști și să bată război cu spurcații ismailiteni (...). Se vorbește prin sate despre Măria sa că-i om un prea mare de stat, însă groaznic, când își încruntă sprinceană".

O caldă și deplină comuniune între domn și oameni, uniți prin idealul luptei și jertfei pentru țară, impresionează pe solii venețieni. Ei văd în această „comuniune caldă și iluminare sufletească” dintre prinț și oamenii săi, încă „una din tainele” acestui colț de pământ; Geronimo della Rovere, signor Guido și ceilalți sînt uluiți de chibzuința strategică puțin obișnuită frunților încoronate. Județul voievodului e „totdeauna drept și neînduplecat”; el este un spirit cultivat, vorbește italiană, spre uimirea venețienilor, murmură „stihurile”, ascultă „vorbe dulci” în limba elină. El este o personalitate luminată a timpului său, vestit în lumea creștinătății pentru faptele sale eroice, un domn absolut și democrat, care judecă destinul țării, al creștinătății, cu luciditate, intuiție politică și răspundere. Voievodul este o personalitate excepțională și, din acest punct de vedere, este un personaj romantic.

Arhimandritul Șendrea, înțeleptul și sfătuitoarea lui Ștefan, exprimă exact relațiile dintre domn și boier, grijile domnitorului. El iartă pe domn pentru cele lumești și-l blagoslovește pentru stîrpirea minciunii, nedreptăților, pentru strîsoarea boierilor bătrîni și făurirea unei boierimi tinere.

Voievodul provoacă, în egală măsură, teamă, admirație, sfială. Cei chemați se înfățișează la Vodă „cu cutremur” sau „îngălbenesc”. „Sîntem sub tălpile luminăției sale Ștefan Vodă ca niște semințe de cînepă”, zice Grigorie Gogolea, un lotru temut de peste hotare.

Toate sînt rînduite și stau sub ochiul voievodului și al lui Dumnezeu și oamenii sînt pătrunși de măreția acestor rînduieli: „Noi n-avem alta de făcut, decît să murim pentru legea noastră”, spune un răzeș; „în afară de Dumnezeu și de Vodă noi nu cunoaștem pe cineva mai mare”.

Cinstea, loialitatea și credința pînă la jertfa supremă sînt puse în slujba țării, a domnului. Credința în cauza co-

mună și dăruirea pentru izbînda ei unesc voințele individuale ale oamenilor care-și urmează Domnul.

Domnitorul are trăsăturile eroilor de legende: este puternic, înfricoșător. Comisul Manole Păr-Negru îl numește „leul”, Iisafra — „balaurul”. Starostele Căliman apreciază că „pe măriia ta te slăvesc curtenii, dar mai multă și mai mare slavă își dă prostimea de la sate”; răzeșii vorbesc de „rînduiala făcută de măriia sa în țară, porunci tari au ieșit de la măriia sa”.

Rînduiala țării așezată pe justiție și înțelepciune a dus la înflorirea economiei, încît par a asculta de domn și stihiele: „Ploile cad la timp, iernurile au omături îmbelșugate, iazurile stau liniștite, morile și pîraiele cîntă, prisăcile se înmulțesc în poiene”.

În fața străinilor uimiți, Ștefan apare ca un mare cărturar, iubitor de cultură și artă, un adevărat om al Renașterii.

Ștefan intuiește rolul său și al Moldovei în lupta creștinătății contra pericolului turcesc. Oamenii îl urmează cu credință, îl ascultă, se jertfesc. Pentru Ștefan Vodă, bătrînul comis Manole Păr-Negru se hotărăște să-și refacă șalele prin călcătura unui doftor urs; pentru Ștefan se pornesc în miez de iarnă boierii de la Timiș să boteze, în tabăra de la Vaslui, pe cel mai mic dintre comiși, pe pruncul lui Simion și al Marușcăi.

Pentru Ștefan Vodă, Ionuț Păr-Negru „ar merge și-n iad”, dacă aceasta „ar place Domnitorului său” tot Jder cel mititel știe că Măriei sale „îi place mai cu deosebire prepe-liță învălită în slănină afumată și friptă în țigla la jeratic de fag”; tot pentru Ștefan Voevod, Jderii apără cu strășnicie herghelia de la Timiș, și mai cu seamă pe Catalan.

Cuviosul Nicodim Jder îl zugrăvește pe Ștefan în ipostaza arhanghelului Sfînt Gheorghe care ucide „balaurul”, adică pe otomani, „vărsîndu-i spurcăciunea singelui”. Tot Nichifor Căliman, a cărui ocină fusese răpită de pîrcălabul Ciopei, vorbește de dreptatea pe care i-a făcut-o domnul, fiind „înțelept și cumpănit”, el și-a pus strajă tare, „are un glas blînd, dar să nu vă încredeți în acea blîndețe”.

Reflectat astfel, din mai multe unghiuri de vedere, personalitatea lui Ștefan capătă complexitate, adîncime și obiectivitate. Domnitorul este surprins în momente carac-



teristice: călătorind prin țară, făcând județe, întâlnindu-se cu dregătorii, conducând oștirea, stînd de vorbă cu sine însuși, în clipe de liniște, examinîndu-și conștiința.

Discursul lui Ștefan la hramul Mănăstirii Neamț sintetizează politica domniei, care poartă însemnele epocii medievale, „dorește bine și belșug...”, să știe și cei de jos că județul nostru nu se va clăti nici odinioară din cumpăna dreaptă poruncită nouă de cel care stă deasupra vieții și a morții”.

Ca om al epocii sale, Ștefan respectă ceremonia religioasă, ritualurile: se închină la icoana făcătoare de minuni a Maicei Domnului, sărută Evanghelia, apoi mîna bătrînului stareț îndemînd „din ochi și pe Alexandrel să facă la fel; trecu spre mormîntul lui Ștefan Vodă Mușat și-i aprinse făclie peste lespede”; înainte de bătălia ajunează, dar pe boierii vicleni îi taie cu ușurință; zidește biserici, cunună și botează, se dăruie plăcerilor lumești „ca o ființă de carne și sînge”.

Judecățile lui Ștefan sînt aspre și drepte: „boier ori mișel simțea aceeași apăsare ca sub o întocmire neclădită așezată de Dumnezeu”.

Faptele lui Ștefan arată principiile sale politice, de domnie: ridică la ranguri ostășești pe cei mai vrednici, necruțător cu boierii trădători, pedepsește exemplar pe fiul lui Mamac Han, dîndu-i o lecție care îl impune în fața dușmanilor.

La venirea sa în fruntea Moldovei, Ștefan a găsit boieri lacomi, o țară „fără rînduială”, unde umblă neorînduielile „ca vînturile” și sînt mulți stăpîni. „Nu trebuie să fie decît unul”, spune Voievodul starostelui Căliman.

El este blînd și familiar cu oamenii de rînd ca Jderii sau Călimanii, în mijlocul cărora îi place să poposească. Aprig și iute la mînie, este plin de înțelegere, duios și generos cu cei care slujesc cu credință Domnul și Moldova.

Scriitorul vorbește de rînduiala făcută de voievod: „De cînd puterea a fost în mîna lui Ștefan, s-a făcut lumină și dreptate în Țara Moldovei și boierii cei făloși și pîntecoși și-au plecat grumazul și s-au supus, au străbătut răii spînzurați la toate colțurile..., drumurile erau pașnice. Ștefan ridică boierime nouă, tînără, din rîndul oștenilor vrednici și cu credință, este atent neobosit la mișcările din țară și din afara țării asigurîndu-se de informații la vreme, cumpănește și întreține cu abilitate alianțe și relații în afara hota-



relor țării, face o căsătorie diplomatică, se comportă ca un domnitor luminat, ce a strălucit în epoca sa. Principiile sale aparțin Renașterii. Scrisoarea adresată principilor creștini după victoria de la Vaslui ilustrează un spirit lucid, o conștiință care a împlinit o misiune europeană, dorind acum liniștea, pacea pentru întreaga creștinătate.

Ștefan își judecă cu luciditate faptele, meditează asupra destinului său de domnitor, slujitor al lui Dumnezeu și al țării sale, de multe ori gîndește la trecerea timpului: „Cu grijă și cutremur mă voi înfățișa cînd va bate ceasul. Nădăjduiesc că Domnul și Judecătorul meu, cel care stă pururi în lumină și vede în inimile noastre ca într-un cleștar, va cerceta fără greș și va zice: «Acesta este slujitorul meu Ștefan, carele a păcătuit pentru ca să se întemeieze dreptatea mea în moștenirea părinților săi. A prigonit pe lotri; a bătut peste fălci pe dușmani, a grăbit sfîrșitul vicleniilor; toate le-a făcut spre slava credinții, ca să fie oștile credincioase mie»”.

Scriitorul surprinde frămîntările voievodului, responsabilitatea față de țară: „Domnul nu părea întristat în afară; dar înlăuntru îi sunau stihuri amărîte ale cărții neamului său: capetele Mușatinilor căzuseră unul cîte unul, ucigîndu-se între ei, iar acum Ștefan-Vodă tăiasă capul lui Petru Aron-Vodă, cel care-i ucisese părintele, pe Bogdan-Vodă”.

Sînt vremuri crude și sîngeroase, dar necesare, din care rămîne strălucitor prin faptele sale. Rațiunea și înțelepciunea, subordonarea tuturor acțiunilor sale datoriei către țară și popor, fac din Ștefan cel Mare un personaj clasic.

Ștefan cere cuviosului Nicodim să-i desfacă înțelesuri din Apocalips, mai cu seamă vrea să audă glasul care a grăit în vedenia Teologului la cap. 19.

Nicodim îi dezleagă înțelesurile adînci ale Apocalipsului, văzînd în Ștefan cuvîntul legii noi a lui Hristos, luptătorul pe cal alb care va lovi „fiara cu șapte capete și zece coarne și va vărsa spurcăciunea sîngelui”. Aceasta este taina domnitorului, în care Ștefan însuși pătrunde tîlcul acestor vorbe, rămase în inima sa, „luminîndu-se la obraz”. El vede în aceasta misiunea sa de eliberator al creștinătății împotriva „balaurlui” ismailitean, ca un semn al divinității.

Mergînd la legendarul schivnic de la Izvorul Alb, Ștefan se inițiază asupra destinului Moldovei și al său. El însuși



este un mag care smulge sensul anumitor semne ale naturii și le aplică treburilor țării. Ștefan descifrează misiunea sa și o înțelege cu ajutorul tuturor, de la Stratonic, de la Amfilohie Șendrea, părintele Nicodim și alți oameni cumpătați și înțelepți.

Ștefan este mitizat. El este alesul divinității în conducerea luptei împotriva păgânătății. Lui i s-a arătat în vis Maica Domnului și i-a poruncit așa: „Scoală, Ștefane, voievoade, și apucă sabia pentru fiul meu prea iubit. Și Ștefan-Vodă a apucat sabia” și „a bătut războiul”, „a răzbit dușmanul și s-a întors cu mare izbândă”. Voievodul are o viață crescută din legendă, pe care o întreține lumea.

Despre Ștefan se zice că are și o nălucă de urs; are și-o pajură care-l „priveghează”, are însemnele divinității: „potrivit a fost crugul stelei lui la naștere, între Carul mare și Șarpe, și binecuvântările monahilor din Sfântul Munte au întors privirile lui Dumnezeu asupra sa”.

Ștefan este zeificat, el este chemat a conduce și a dobândi independența, este un vizionar. El are o vedenie în vis: i se arată schivnicul înălțat pe munte și binecuvântând un pojar uriaș care cuprinsese satele și târgurile țării. „Însuș Măria sa stătea acum lângă bărbatul sfânt și simțea în sine cu mare cutremur tilcuirea aceea a visului”.

Ideea sacrificiului face din Ștefan nu numai un vizionar, dar aproape un inspirat: „Avea dreptate și Măria sa întrepuțini, să coboare o clipă din nourul în care îl vedeau curtenii și noroadele”. Domnia, în concepția lui Ștefan, cere jertfă pentru țară, „noi nu trebuie să ne bucurăm și să ne întristăm pentru noi, căci am pus jertfă ființa noastră”.

După cum se observă, personalitatea domnitorului se conturează în roman prin acumulări treptate de elemente care ilustrează cum se răsfrânge imaginea domnitorului, în ochii și sufletul celorlalți, din faptele și confesiunile sale, din ceea ce spune, din întreaga epocă care poartă pecetea lui.

Romanul se încheie apoteotic cu evocarea bătăliei de la Vaslui, strălucită victorie a voievodului și oștenilor săi, în care domnitorul apare, ca și la hramul Mănăstirii Neamțului, măreț, deasupra tuturor, simbolic, învăluit în aceeași aură de legendă: „s-a arătat pe un pridvor, Măria-sa Ștefan călare” (din perspectiva înălțimii, imaginea este măreață și

simbolică). Reacția celor din jur exprimă aceeași înfiorare la vederea domnului: „în jurul măriei sale se aflau *stînd cu încremenire* și cu *inimile înghețate* unii dintre boieri.

Slujitorii săi iubiți rămași pe cîmpul de luptă „au fost strînși din nămoluri, la dorința voievodului”. Este o pagină plină de poezie și tragism a durerii unui popor, subliniată în vorbele și comportamentul voievodului.

Scriitorul notează detalii ce creionează voievodul: domnul s-a trezit „c-un suspin de gînduri” și a poruncit „zi de post și de rugăciune pentru toți morții noștri” (pron. pers. I. pl. — implică voievodul în îndurarea colectivă).

Voievodul apare monumental, călare pe Vizir și împresurat de curteni. Scriitorul îi urmărește mișcările: „*a dat ocol* bătăliei” și „*s-a oprit*” în locul unde morții Moldovei fuseseră adunați.

Durerea voievodului și evlavia creștinească sînt tulburătoare: „spre altarul ce se ridicase sub cerul liber și sub ninsoare „*a ingenuchiat*”; după pilda domnului, „*s-au supus în genunchi* steagurile de răzeși, curtenii și *toată suflarea* cîta era de față”.

Apoi s-au citit „Stilpii morților”.

Domnul și oștenii sînt una în durere, că în bătălie: „din ingenucherea sa, voievodul *ridica* în răstimpuri privirile, chemat de acea *tăcere înghețată* a oștenilor săi.

Stăteau cu fața spre cer, însemnați de alinarea din urmă și luminăția sa *își simțea inima înnegurată de jale*”.

Notațiile, acumulate cu grijă, sugerează legătura dintre domn și oștenii săi; ei sînt puterea voievodului către care-și ridică privirea, cu aceeași durere ridicată la dimensiuni cosmice. Respectînd cu pioșenie datina creștină, domnul „și-a rupt” din sufletul său vorbe ce au valoare de legămînt; o poezie a neuitării celor duși „dincolo”: „avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemîngîiați de pieirea lor — cînd răsare soarele..., cînd soarele asfințește...”, „la bătaia miezului nopții...”.

Natura e pătrunsă și ea de aceeași suferință: „După ce a tăcut Măria sa, a sunat vîntul mai cu tărie... și pluteau în văzduh pînă la auzul Măriei sale bocete ale muierilor, care se și înfățișaseră să-și petreacă morții”.

Prin dragostea de țară, eroism, spirit justițiar, Ștefan este ridicat la rangul de zeităte ca în epopeile antice. El nu



este un caracter în sensul balzacian. Exemplar prin faptele lui, el este un model, un arhetip, pentru că domn și supuși sînt uniți prin același ideal al dorinței de libertate și credință în izbîndă. „Reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipul și-a găsit cea mai deplină înfățișare în ciclul *Fraților Jderi*, sub domnia lui Ștefan cel Mare. Sadoveanu nu poate fi înțeles fără mitul eternei reîntoarceri” (Alex. Paleologu). „Prin opera lui Sadoveanu, personalitatea lui Ștefan cel Mare, erou al istoriei naționale, este ridicată la cotele sublimului” (Ion Pop). (M.P.)

### ȘTEFAN GHEORGHIDIU

*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

Eroul trăiește două realități: realitatea timpului cronologic (frontul) și realitatea timpului psihologic (trăirile interioare trecute și reverberate).

Ștefan Gheorghidiu este un personaj problematic, un intelectual — student la filozofie, cu preocupări teoretice, un tip orgolios, avid de cunoaștere absolută atît prin dragoste cît și prin experiența directă, trăită a războiului. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, este un roman de „experiență”, de „cunoaștere” (G. Călinescu).

Prima experiență a cunoașterii, iubirea — trăită sub semnul incertitudinii, e semnalată direct, la persoana întâi, la începutul capitolului ce narează faptele retrospectiv: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală”. Acesta este începutul drumului spre căutarea adevărului, al clarificării interioare. Suferința lui capătă dimensiuni cosmice, în consens cu nevoia sa de absolut: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atît mai grea cu cît mi se rupsese totodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele”.

Personalitatea sa se definește în funcție de acest ideal — dragostea.

Confesîndu-se și reînviind întâmplări trecute, Ștefan Gheorghidiu le ordonează, le analizează cu luciditate, o luciditate care înseamnă pentru el „implicare profundă în drama existențială” (Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, 1983).

Căsătorit cu cea mai frumoasă dintre colegele sale, în care crede a fi găsit idealul femeii iubite, tînărul cuplu cunoaște o schimbare radicală a existenței lor datorată unei moșteniri neașteptate (o parte) lăsate de un unchi bogat, Tache.

Viața modernă capătă pentru Ela o importanță deosebită, intrînd în contradicție cu idealul de feminitate al eroului: „Aș fi vrut-o mereu feminină deasupra discuțiilor acestea vulgare (banii)...”.

Ela își dezvăluie, în noile împrejurări, preocupările pragmatice: „Aveam impresia că întâmplarea cu moștenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau lent, din strămosi în ea”.

Aspirînd la dragostea absolută, eroul dorește certitudinea absolută. Natură reflexivă, conștient de chinul său lăuntric, Ștefan Gheorghidiu adună, progresiv, semne ale neliniștii și îndoielilor sale interioare și le disecă cu minuțiozitate.

„Ceea ce izbutește mai bine autorul nu este afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cît exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice”, remarcă Tudor Vianu.

Viața lui Ștefan Gheorghidiu a devenit curînd „o tortură”, nu mai putea citi „nici o carte”, părăsise universitatea.

Despărțirea temporară și întîlnirea, întîmplătoare, cu Ela în fața chioșcului de ziare de la Independența, într-o după amiază de vară bucureșteană, stînjiți, ca doi străini, prilejuiește personajului limpezirea lăuntrică, o adevărată revelație: „Simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii”.

Plimbarea la Odobești, într-un grup mai mare, declanșează criza de gelozie și incertitudinea iubirii, pune sub semnul îndoielii fidelitatea femeii iubite. Ștefan Gheorghidiu este în același timp și subiect și obiect al analizei lucide. N. Manolescu observă că în „romanul lui Camil Petrescu evenimentele par scuturate de semnificație, și astfel, egali-



zate.... Toate evenimentele exterioare sînt pe același plan. Singurele care contează sînt evenimentele din conștiință”.

Faptele, gesturile, cuvintele Elei se reflectă în conștiința eroului: „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente, care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe. Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria substanță”.

Un element exterior banal, lipsit de importanță, un fapt, o întîmplare obișnuită — declanșează reacții interioare, în planul conștiinței, determinînd stări sufletești complexe.

Compania domnului G., avocat obscur, dar bărbat monden, acordată soției sale, Ela, care cocheta, amplifică suspiciunile lui Ștefan Gheorghidiu. Scriitorul notează gesturi, vorbe, reacțiile dureroase ale geloziei, se observă pe sine, pe cei doi (Ela și G.), pe cei din jur, studiînd totul cu minuțiozitate: apropierea instinctivă a Elei și G., pe drum „nevestă-mea” a simțit decît prezența lui... avea „o voce ușor emoționată”.... „îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă”....

Toate gesturile, clipele rememorate care alcătuiau intimitatea iubirii, tulburată dramatic de străinul intrus (G.) sînt acut înregistrate de Gheorghidiu, sufletul și toate simțurile lui sînt în alertă.

Personajul suferă nu numai din amor propriu rănit, din neputință și deziluzie, ci mai ales pentru că se dedublează: își ascunde frămîntările, afișînd indiferența („Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel și eu mă simțeam imbecil și ridicol... și naiv”).

Confesîndu-se și analizîndu-se, eroul respinge ca vulgară etichetarea ca gelos: „Nu, n-am fost niciodată gelos, deși am suferit atîta din cauza iubirii”.

Supremă coordonată existențială, împlinirea sa ca personalitate umană, prin iubire, determină luciditatea analizei: „Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau: desființarea ca personalitate”.

Drama erotică capătă alte dimensiuni prin cealaltă ipostază existențială a eroului plecat pe front din același orgoliu al cunoașterii, dar și din sentimentul onoarei, al loialității față de sine: „Camil Petrescu asociază în mod esențial și solidar onoarea cu inteligența” (Alexandru Paleologu,

*Bunul simț ca paradox*, București, 1972). „Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, și o altă problemă. Nu pot să dezertez căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. Îmi putusem permite atâtea gesturi pînă acum, pentru că aveam un motiv și o scuză: căutam o verificare și o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească”.

Experiența războiului constituie pentru Ștefan Gheorghidiu o experiență decisivă, un punct terminus al dramei intelectuale, o dramă a personalității. Demistificat, războiul e tragic și absurd, înseamnă noroi, arșiță, frig, foame, umezeală, păduchi, murdărie, diaree, și mai ales frică, descris într-o viziune realistă, în numele autenticității și al adevărului.

Ștefan Gheorghidiu, intelectual lucid, privește situațiile „cu același interes ca al savantului, urmărind cristalizarea unei reacțiuni chimice”. (Pompiliu Constantinescu). Faptele sînt transmise cu scrupulozitatea exactității dintr-un jurnal de front al autorului însuși.

Gheorghidiu devine alt om în primele ceasuri de război. Gelozia rămîne undeva, departe, și lipsită de însemnătate. Jurnalul de front al lui Ștefan Gheorghidiu conturează o personalitate complexă, aflată în împrejurări inedite, confruntîndu-se cu moartea, dar mai ales confruntată cu ea însăși. Eroul nu încetează să gîndească, să facă asociații, de o luciditate neobosită, chiar în aceste momente de apocalips: Ar vrea, precum Achile cel viteaz și invulnerabil, afară de călcîi, ca măcar „să-i stea ferit de turbarea de fier, măcar craniul”.

Ziua retragerii, „cea mai cumplită zi”, aflăm din notele de la subsolul paginilor, a fost „cea mai groaznică pentru mine și prin consecințele ei, și prin amintirea ei, timp de nouă ani am re trăit-o mereu în vis”.

În condițiile frontului, pentru individul redus la cîteva reacții, timpul exterior și cel interior coincid. Frontul este o altă dimensiune a vieții, o experiență trăită intens și concentrat în conștiința individului; „de pe scena istoriei, răz-



boiul se mută pe aceea a conștiinței individului" (N. Manolescu). Gîndindu-se la suferința din cauza Elei, Ștefan Gheorghidiu se simte detașat parcă de sine și de tot ce a fost. „Acum totul e parcă din alt tărîm, iar între noi abia dacă e firul de ață al gîndului întîmplător". Drama iubirii lui este acum definitiv intrată în umbră.

Prin cele două ipostaze pe care le trăiește eroul, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este „un neînterupt marș tot mai adînc în conștiință" (Perpessicius).

„Simțeam din zi în zi, departe de femeia mea, că voi muri, căci durerile ulcerose — acum cînd nu mai puteam mîncă aproape de loc — deveniseră de nesuportat.

Slăbisem într-un mod care mă despera, căci făcea o dovadă obiectivă că sufăr din cauza femeii, și oricît aș fi vrut să ascund cu surîsul rănile orgoliului meu, nu mai puteam izbuti, din cauza asta.

Mă gîndeam zi și noapte, în afară de puținele ore de somn — cînd de altfel de cele mai multe ori o visam — neînterupt la ea, ca și cînd mi se lichefiase creierul și nu mai era în stare să schimbe „motivul", ca un pian automat, stricat, cîntecul.

Într-un timp ne-am hotărît ca, de vreme ce nu puteam să nu mă gîndesc la ea în restul zilei, cel puțin în anumite ore din zi să încerc precis să mi-o fac absentă. Și în nădejdea că voi influența restul zilei, era important ca aceste două ore hotărîte să înceapă de dimineață.

Cum mă deșteptam însă din somn, nu aveam îndestulă voință, era ceva cu adevărat peste puterile mele, căci îmi era automat *present* gîndul ei, o dată cu lumina. Dar începeam acest exercițiu impus cînd mă aflam în baie. Căutam să mă gîndesc la altceva, iar cînd imaginea ei se asocia și încerca să se însăleze restului, o goneam ca pe o albină, iar dacă, totuși, nu izbuteam, schimbam numaidecît obiectul gîndului. Cînd, însă, nici astfel nu izbuteam, începeam să număr, cu încăpăținare, cu nădejdea că niciodată vreun om nu va bănuî un atît de copleșitor grotesc. Mi-era rușine, în adîncul intimității mele, ca și cînd aș fi suferit de o boală rușinoasă și penibilă. Uneori, cînd intervenea ceva vesel, aveam răgazuri de uitare, însă caracteristic de uitare, așa ca un bolnav după schimbarea pansamentului, sau cînd,



după zile de ploaie, ar avea, prin fereastra înflorită de soare lumină în cameră. Dar pe urmă iar cădeam.

Am înțeles, mai mult ca oricând, legătura dintre moral și trup, pentru că era destul un incident sufletesc, ca să declanșeze suferința fizică, fiindcă tot pieptul îmi era gata, supus, pentru asta. Zăceau așa, vreme după vreme, ca un bolnav de tifos, cu singura consolare că nu înduram și mizeria și urâciunea fiziologică a tifosului, dar încolo fără nici o altă deosebire. Am cunoscut bărbați care, aproape cu ostentație, arătau că suferă din cauza femeilor, am citit versuri în care poeții se vaită cu vorbe mari că au fost înșelați și toți aproape își făceau un orgoliu din această suferință din dragoste... Mie mi-era o silă imensă de mine, de parcă aș fi avut păduchi, și orice aluzie la această suferință mi se părea o infamie".

Accentuînd drama intelectualului în confruntarea cu războiul, Pompiliu Constantinescu sublinia: „Superioritatea omului cult în război consta numai în facultatea de auto-analiză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect totodată. Există o psihologie profesională a războiului, pe care domnul Camil Petrescu o descifrează cu stăpânire de sine, cu obiectivitate rece, în scene caracteristice, în întâmplări trăite, cu febrilitate și dramatism".

În același context, Al. Paleologu aprecia că: „Drama războiului nu a fost pentru Camil Petrescu numai existențială, ci și intelectuală, adică, mai exact supus, a știut să facă din ea o experiență a spiritului, o cale a cunoașterii".

„Încercăm sleiți, s-o luăm la dreapta. Dar și acolo obuzele ne ajung înainte, căci ei calculează, prevăzînd, ca vînătorii de porumbei.

*Nu pot gîndi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atîta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede. Nu pot nici măcar să-mi dau seama dacă oamenii din jurul meu sînt mereu aceiași, dacă au căzut, și cîți. Acuma nici nu îmi mai vine să alerg. Se spune că pe Marea Caspică furtunile sînt așa de groaznice, iar unii oameni și femei suferă atît de mult de răul de mare, încît totul le devine indiferent și nu fac nici un gest de împotrivire, chiar dacă sînt ridicați și aruncați în mare. Așa, descheiat de toate, mă simt și eu acum. Nu mai îmi dau seama dacă oamenii au obrazurile murdare de pămînt sau de funingine. Abia mai înțeleg bocetul, ca o*



litanie, ca un blestem apocaliptic, din adîncul adîncurilor parcă.

— Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu.”

Se poate spune așadar, după cum afirma Tudor Vianu, că: „Eroul lui Camil Petrescu este un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează”. (M.P.)

## ȘUȘTERU

### *Dincolo de nisipuri* de Fănuș Neagu

Publicată în anul 1962, nuvela *Dincolo de nisipuri* este considerată de Eugen Simion „o narațiune aproape fantastică, povestea pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă”.

Nuvela narează o întîmplare din perioada secetei din 1946, pe malul Buzăului, avîndu-l ca erou principal pe Șușteru.

Principalele momente ale nuvelei sînt: evocarea cadrului natural al secetei; trezirea din somn a personajului principal — Șușteru — numai la amiază, avînd „ochii cîrpiți de somn”, constatînd că rîul nu cunoaște semne de apă. „Albia rîului se întindea în sus ca o omidă cenușie, nisipul și petele galbene de lut pietrificat luceau pustii în soare. Rădăcini putrede atîrnau în peretele malului dinspre sat. Dincolo, pe izlaz, aliorul se încolăcea de căldură. Pe un mușuroi de țărîină alături de o tufă neagră de mărăcini țistuia un hîrciog. Departe, pe vîrfurile unei movile, se zărea un căluț. La vestea dată de către un călăreț privind venirea gîrlei: „A plouat la munte și vine gîrla, vine. Vine Buzăul”, Șușteru după ce se dezmeticește, începe să se agite, fără să poată identifica însă pe cel care aducea vestea și care „se pierdea sub arcadele podului vopsit în roșu, dispărea ca o nălucă, în fulgerile apei morților”, ceea ce crează senzații halucinante Șușterului, făcîndu-i impresia că în față „răcoarea apelor pornite de la munte” îl lovește. Următorul moment care se înscrie în desfășurarea subiectului, îl privește pe Șușteru care, într-o

imensă tensiune: „sări șanțul și urcă podul în fugă, mai mult de-a bușelea, suflând greu pe gură”. Caracterul precizat al acțiunii lui, autocaracterizarea, prin gestică și vorbire se relevă și din cuvintele: „Dascăle, strigă Șușteru, vine gîrla, mă! Trebuie să dăm luntrea la apă și să curăț șanțurile. Peste o săptămînă mîncăm lăptuci”.

Prin vorbele, acțiunile, gesturile sale, Șușteru adună tot satul la malul gîrlei, într-o totală frenezie — bărbații sapă, femeile au grijă de copii pentru a nu-i surprinde viitura apei. Oamenii neliniștiți, cuprinși de înserare, „se uitară unul la altul în tăcere” atunci cînd Șușteru așezat pe marginea luntrei își pleacă urechea la pămînt ascultînd semnalul apei. — lansează ideea că morarii „le-au tăiat apa” ca și în alți ani. Este de o rară frumusețe scena în care oamenii, încăle-cînd, pornesc în susul apei, în căutarea ei, ca într-o campanie războinică, într-o viziune fantastică, a încercării de înfrîngere „a nisipurilor”: „Drumul era greu. Copitele cailor se înfundau în nisip. Un cal se poticni și necheză. Stăpînul îi dădu în cap cu pumnul. În față răsărise luna. Era galbenă și vălurită ca obrazul unei bătrîne. Nisipul scînteia. Dunga lui albicioasă, ca de sidef, se isprăvea în lună. Sau de acolo curgea în albia rîului”.

Pînă la urmă Șușteru rămîne singur, ceilalți oameni renunțînd. El este obsedat, fascinat de senzația pe care o încearcă, simțind mereu în față răcoarea valurilor. Ca și Don Quijote, nu renunță la idealul său, fiind copleșit de ceea ce simte el și nu de ceea ce văd ceilalți.

Fănuș Neagu este un maestru în ceea ce privește crearea atmosferei — satul, natura —, a personajelor care acționează demonic, cum este cazul protagonistului nuvelei — a Șușterului. El se autoiluzionează ca și emirul lui Macedonski din *Noaptea de Decembrie*. Apa — simbol al vieții, al fertilității — declanșează reacții fantastice ale oamenilor, ale Șușterului.

Valeriu Crîstea fixează originalitatea creației lui Fănuș Neagu: „Printre lucruri și oameni autorul se mișcă înarmat cu simțurile ascuțite, extrem de fine ale unei sălbăticiuni de stepă. Văzul, auzul, simțul olfactiv și tactil ale lui Fănuș Neagu rup și smulg din realitate fragmente de o mare pregnanță”.



Nu întâmplător Nichita Stănescu, la aniversarea semi-centenarului de viață, îl considera pe Fănuș Neagu „Trezorier al limbii române, din care investește teritorii în cărțile sale și băcan totodată, vânzător cu de-a-mănuntul de substantive zemoase, ferchezuite adverbe și cuvinte de danie, mărăcinar de împletit coroane la vreo grabnică nevoie — spurcat cu aur la gură, cu suflet de armăsar și minte de Cosânzeană, Fănuș Neagu e un Făt-Frumos din străchini sparte și rădăcina amplă cât un Bărăgan a unui lujer de crin.”

Prin nuvela *Dincolo de Nisipuri*, prin personajul principal Șușteru, Fănuș Neagu adaugă fantasticului românesc cult o nouă dimensiune, față de fantasticul eminescian și cel a lui Mircea Eliade. (C.B.)



## TĂNASE SCATIU

### *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu

*Tănase Scatiu*, al doilea volum din ciclul *Comăneștenilor*, este „romanul parvenitului, al moșicului și mitocanului” (Al. Săndulescu).

Personajul face parte din galeria tipologică a parvenitului, „inferior lui Dinu Păturică, deși nu lipsit de viață” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Romanul *Tănase Scatiu*, mai puțin izbutit epic decât *Viața la țară*, căzut uneori în desuetudine sentimentală, e mai degrabă o concretizare a unei concepții etice a scriitorului, care sancționează sever personajul care-i repugnă evident.

D. Zamfirescu a construit în *Tănase Scatiu* un personaj grotesc, vizibil mai ales prin contrastul cu oamenii de bun simț. El este arendașul îmbogățit: avea casele cele mai frumoase din țirg, cumpărate de ocazie, de la un boier scăpătat. Căsătorit cu Tincuța, intră în familia *Comăneștenilor*, avînd un sentiment de mîndrie și demnitate că aparține astfel unei familii vechi, boierești.

Are uneori licăriri de omenie, mai ales pentru bătrîna sa mamă, de rușine chiar îndeosebi față de Sașa, care impunea respect tuturor. Deputat în două legislaturi și ales pentru a treia oară, ca senator, stă mai mult la București. Fără nici un scrupul în comportamentul său familial, politic, ca administrator al moșiei lui Dinu Murguleț, de care dispune acum în întregime, el este un personaj odios. Tiran în politică, tiran în casă, agramat, cu instincte negustorești.



sigure, cămătar — mai toată lumea din oraș îi datora bani —, personajul este tipic pentru categoria de parveniți.

Cîteva scene pun în evidență caracterul odios, grosolănia personajului: aruncarea vizitiului din trăsură într-un moment de furie oarbă; împușcarea calului de la trăsură într-o criză de furie, cu prilejul vizitei ministrului; cheful de pomină, în camera alăturată celei în care se afla ministrul, cînd Scatiu a jucat descult; comportamentul ipocrit și teatral la moartea Tincuței, „cu ochii roșii”; încercarea „turbată” de a-l aduce înapoi pe fugarul Dinu Murguleț. Acesta îl numea cu ură și neputință „nebunul”, „cîinele”, „tîlharul” care mi-a luat moșia. „Ca și Dinu Păturică, care urmărea îmbogățirea pe orice cale, îngrijitorii de pe moșie ai lui Scatiu, erau aleși pe sprinceană: unul mai pehlivan decît altul”.

Țăranii de pe moșie nu mai pot suporta atîtea „angarale, dobînzi și nelegiuiri” și se plîng ministrului de Tănase Scatiu, cerîndu-l înapoi pe boier, „pe conu Dinu care din moși-strămoși stăpînise pe la vetrele lor”.

Scena în care țăranii se strîng în jurul saniei boierului bătrîn, legat fedeleș de oamenii lui Scatiu, e o pagină epică dinamică, memorabilă, care premerge mișcarea colectivă din *Răscoala* lui Rebreanu.

Furia spontană și colectivă e surprinsă psihologic în cîteva fraze: „Ce se petrecu atunci nimeni nu-și putea da seama. Într-o clipă îl făcură fărîmele, fără zgomot, fără vaiete”. Uciderea arendașului de către țărani, a celui care nu era legat de pămînt, confirmă teza scriitorului cu privire la boierii de viță veche, iubitori ai pămîntului strămoșesc: „Iar conu Dinu rămase să trăiască mai departe, olog și singur, însă stăpîn ca mai înainte pe pămînt, pe pămîntul care-i fusese atît de drag, în care se născuse, pe care trăise și în care avea să se odihnească pe veci, cu credință că acolo îi va fi bine, că în acest pămînt-mamă va găsi, ca cei vechi, nemurire, răsplată și pedeapsă”.

Comparîndu-l pe Dinu Păturică cu Tănase Scatiu, Pompiliu Constantinescu remarcă deosebiriile dintre ei: „...Păturică e inteligent, cult, destul de fin în viclenie și are fermitatea de alcătuire interioară a eroului balzacian. Ciocoiul lui Zamfirescu e vulgar, incult, prost și bătăran, evoluat din

mediul țărănesc spre mediul urban, în sensul tipurilor de mitocani avuți din galeria caragialiană”.

Pentru Nicolae Manolescu, Tănase Scatiu este un „grobian erou de cursă balzaciană, profitor, gata de mari lovituri, calculat și magic.”

George Călinescu sintetizează locul acestui personaj în literatura română: „Scatiu este inferior lui Dinu Păturică, deși nu lipsit de viață”. (M.P.)

### ȘTEFAN TIPĂTESCU

#### *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale

##### V. și Agamemnon Dandanache

Importanța personajului Ștefan Tipătescu este dată de I. L. Caragiale prin așezarea lui pe primul loc în tabela de „persoane” cu sublinierea „prefectul județului”. După succinte precizări de decor, scena I din actul I se deschide prin aducerea în prim plan a lui Tipătescu. Scriitorul îl caracterizează astfel: „puțin agitat, se plimbă cu „Răcnetul Carpaților” în mână; e în haine de odaie”. Găsindu-se față în față cu polițaiul orașului, Pristanda, care „în picioare, mai spre ușă, stă rezemat în sabie” și în acest context dialogul celor doi concentrează atenția asupra introducerii cititorului-spectator în declanșarea acțiunii privind scrisoarea; cele ascultate noaptea la fereastra lui Nae Cațavencu; afacerea cu steagurile — puse de Pristanda în oraș — și care a devenit proverbială

Prima replică de deschidere a comediei îi aparține lui Tipătescu, care termină de citit o frază din jurnal: „... Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghiarele unui vampir!...” (Indignat:) Eu vampir, ai?... Caraghios! Și apoi continuă: „Unul... unul care sugă singele poporului... Eu sug singele poporului!...”



Prezent în toate cele patru acte ale comediei, dintre care scena VI-a din actul II este scena cheie pentru conturarea caracterului acestui personaj.

În confruntarea cu aliații, după ce declarase loialitatea lui Farfuridi și Brînzovenescu (actul I, scena VI), suspectat de către aceștia de trădare, Tipătescu, pe un ton demagogic, rostește: „Cum să nu mă iuțesc, onorabile? D-voastră veniți la mine acasă, la mine, care mi-am sacrificat cariera și am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul — căci fără mine, trebuie să mărturisiți că d-voastră n-ați fi putut niciodată să fiți un partid — d-voastră veniți la mine acasă să mă numiți pe față trădător... A! asta nu pot să v-o permit...” La plecarea acestora Tipătescu — închizînd ușa după ei, grozav de plictisit — va rosti un simplu „A!” — suficient însă pentru a-i înțelege atitudinea.

Scena VI din actul II, în confruntarea cu Zoe, pune și mai bine în prim plan jocul politic a lui Tipătescu, duplicitatea acestuia în apărarea intereselor personale. Astfel, arestarea lui Cațavencu este motivată simplu: „Pentru ce? Pentru ce? Tu mă întrebi pentru ce? Pentru nerozia pe care ai făcut-o tu, pentru ca să evit nenorocirea pe care ai cauzat-o tu din neglijență. Se poate atîta distracție! atîta nebăgare de seamă! o scrisoare de amor s-o arunci în neștire într-un buzunar cu batista, și s-o pierzi ca și cum ai pierde o hîrtie indiferentă, ca un afiș, după ce ai ieșit de la o reprezentație... La atîta lipsă de judecată, să-ți spui drept nu m-așteptam! Ce Dumnezeu! ești femeie în toată firea, nu mai ești copil. Atîta neglijență nu se pomeneste nici în romane, nici într-o piesă de teatru”.

Scenele IV și V din actul I preced cuvintele rostite mai sus, de un Tipătescu disperat, care în scena V-a, are confirmarea, de către Zoe, a șantajului pe care Cațavencu îl pune la cale. Surprins admirabil, Tipătescu — venind, după precizarea autorului — amețit, împleticindu-se din fund și căzînd pe un scaun cu capul în mîini — rostește: „Ce să fac? Ce să fac? și nu mai vine Ghiță!...” Iar după ce Zoe îi confirmă știrea și-i citește, cu disperare, scrisoarea de șantaj, Tipătescu continuă: „A! ce nenorocire!” Zoe „M-am dus la Cațavencu... de la el veneam acum. Mi-a propus să-mi dea înapoi scrisoarea, cu condiția să-i asigurăm alegerea. Arminteri, publică scrisoarea poimîine...” Tipătescu,

replică (în prada agitației): „Lupta este desperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorîm!... Și nu mai vine Ghiță”.

Scena IV, actul I, contribuie, de asemenea la caracterizarea lui Tipătescu, de data aceasta în confruntarea cu Trahanache, care, în sfârșit, îi face cunoscut prietenului său „Fănică”, marea „comedie” de care nu vrea să știe Joița. Trahanache dă astfel lui Tipătescu să citească „răvășelul din buzunar” — răvășel primit de la Cațavencu și în care se amenință publicarea în *Răcnetul Carpaților* a „unui document de ce-a mai mare importanță pentru d-voastră...” În sfârșit, greoi, Trahanache, refuzând să înțeleagă situația triumghiului conjugal și infidelitatea Zoiticăi îi spune detașat lui Tipătescu: „Stai să vezi (Răspicat și rîzînd:) A ta cătră nevasta mea, cătră Joița! scrisoare de amor în toată regula... Ai? ce zici d-ta de asta? Tipătescu (turburat rău): Nu se poate, nu se poate!” Trahanache reproduce apoi din memorie scrisoarea respectivă: Am citit-o de zece ori poate, ascultă: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara) Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aștept depeși de la București, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aștepta, prin urmare, și vino tu (adică nevastă-mea, Joița) la cocoșelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori, Fănică...” Precizarea lui Caragiale după această rostire întărește diferența de înțelegere a situației de către cei doi. „Privește lung pe Tipătescu care este în culmea agitației, rostind în continuare: Nu se poate! O să-i rup oasele mizerabilului!... Nu se poate!” sau (același joc) „Mizerabilul!” Apoi (turbat): „Îl împușc! îi dau foc! trebuie să mi-l aducă aici numaidecît viu ori mort, cu scrisoarea. (Se repede în fund) Ghiță! Să vie polițaiul!”

Iată și o caracterizare a lui Tipătescu de către Trahanache: „E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect. Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puținică diplomatie!” La agitația lui Tipătescu răspunde: „Ei, astîmpără-te omule, și lasă odată mofturile; avem lucruri mai serioase de vorbit. Deseară e întrunire. S-a hotărît? Punem candidatura lui Farfuridi? Ce facem? Deseară, am aflat că dăscălimea cu Cațavencu și toți ai lor vor să facă scandal.



Trebuie să-i spunem lui Ghiță să grijească. Mișelul de Cațavencu o să ia diseară cuvîntul ca să ne combată..." Tipătescu răspunde (fierbind mereu): „Nu te teme, nene Zahario, diseară d. Cațavencu nu o să fie la întrunire, o să fie în altă parte". Asigurîndu-l de prietenie, Trahanache (mergînd spre ușă, condus de Tipătescu) nu uită să-l mai sfătuiască: „Și nu te turbura, neică, pentru fitece mișelie. Nu vezi tu cum e lumea noastră? Într-o societate fără moral și fără prințip, nu merge s-o iei cu iuțeala, trebuie să ai (cu finețe) puținică răbdare..." (Iese în fund). Ironia, batjocora, prin ce spui, cum spui — despre tine sau despre alții — păcăleala, căci ce poate să fie acceptarea și revenirea unor apeluri în situația declanșată, situație critică luată ca o glumă de Trahanache: „Diseară eu mă duc la întrunire, trebuie să stai cu Joița, i-e urît singură. După întrunire avem preferanță..." (adică joc de cărți n.n.) Scena IX-a care încheie actul I este elocventă în ceea ce privește jocul dublu al lui Tipătescu prin replica lui Tipătescu — în confruntarea cu Zoe, Pristanda și Trahanache. Tipătescu (răspunde Zoi): „De Zaharia nu avem teamă: știe tot, dar nu crede nimica... N-ai auzit?"

În scena VII, actul I, Tipătescu se manifestă violent în raporturile cu cetățeanul turmentat care intră fără a fi poftit sau anunțat.

Astfel, la întrebarea Zoi dacă este turmentat, Tipătescu replică: „Dracul să-l ia! nu e nimeni afară: lasă să-mi intre aici toți bețivii... Aide, ieși! Fii bun cetățene, du-te. Altădată mai vorbim". Cînd acesta însă încearcă să spună ca a găsit o scrisoare reacția lui Tipătescu și a Zoi este de mare interes și surpriză. „*Tipătescu și Zoe*: O scrisoare! *Cetățeanul*: Da, (căt-re Tip[ătescu:] A d-tale către coana Zoița... Am găsit-o alaltăieri seara pe drum, cînd ieșeam de la întrunire... Fă-ți idee (sughiță), de alaltăieri seara pînă azi-dimineață s-o duci într-un chef!..."

Starea de agitație a lui Tipătescu este mai întii sugerată de scriitor prin detaliile scenice: „Tipătescu (repezindu-se și apucîndu-l cu amîndouă mîinile de gît): Mizerabile!"

Mărturisindu-și indiscreția de a fi citit scrisoarea „din curiozitate, sub un felinar" și de a fi surprins de Cațavencu, Cetățeanul somat de cei doi nu mai găsește scrisoarea în buzunar pentru a fi restituită.

În actul al II-lea, scena I, sînt semnificative intervențiile lui Trahanache, intervenții care-l caracterizează pe Tipătescu, dar nu numai. Astfel, în confruntarea cu Brînzovenescu și Farfuridi, Trahanache se apără și-l apără pe Tipătescu, punînd în lumină prostia, ramolismul și nu în ultimul rînd viclenia: „nu dau voie nimănui să-și permită, mă-nțelegi, să bănuiască măcar cîtuși de puțin pe Fănică. Pentru mine, stimabile, mă-nțelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joița...” Și mai departe se explică, lămurind de fapt misterul triumghiului conjugal și locul lui „Fănică” în familia sa: „Ai puținică răbdare... zic: pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joița; ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și nici-un minut n-am găsit la omul ăsta măcar atîtica rău... Credeți d-voastră că ar fi rămas el prefect aici și nu s-ar fi dus director la București dacă nu stăruiam eu și cu Joița... și la drept vorbind Joița a stăruit mai mult...”

Este semnificativ de reținut și faptul că scriitorul, pentru marcarea ambiguităților în situațiile evocate, folosește destul de des semnele de punctuație: semnul mirării, al întrebării și mai ales punctele de suspensie, menite să sugereze o cumplită ironie.

Interes prezintă pentru caracterul personajului în discuție și scena VI, actul II, scenă în care îi propune Zoiei: „Să fugim împreună...” La propunerea făcută de Zoe de a sprijini candidatura lui Cațavencu, Tipătescu se apără citindu-i „depeșea cu cheie”: „Iată: «Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru nihilistul Cațavencu, pe care vor să-l aleagă la Colegiu II. Trădare, trădare, de trei ori trădare... Mai mulți membri ai partidului...» Orice s-ar întîmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nu!... Spune-mi, să căutăm, să găsim alt mijloc?” Hotărîrea Zoi de a-l alege pe Cațavencu spre a salva rușinea, îl înfurie pe Tipătescu: „Femeie nebună! Ce ai făcut?”

În dialogul cu Cațavencu din scena IX-a, actul II, desfășurat sub afirmația „Ține-mă doamne”, Tipătescu dovedindu-și luciditatea, încearcă o ironizare a adversarului său: „Ei să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sînt bune



pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?... Spune, unde să fie? bărbătește: ce vrei de la mine? (Se ridică fierbînd)" Scena se încheie în jocul replicilor, Cațavencu susținîndu-și alegerea ca deputat, în orașul plin de gogomani „unde sînt cel d-ntii (...) între fruntașii politici...”, cu izbucnirea violentă a lui Tipătescu: „Mizerabile! Canalie nerușinată! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul. Mișelule! trebuie să-mi dai aci scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea... ori te ucid ca pe un cîine!” Scena este ridicolă și prin precizările pe care le face scriitorul: „Cațavencu face un pas înapoi. Tipătescu se repede, ia un baston de lîngă perete și se întoarce turbat către Cațavencu. Apoi se repede năvală la el. Cațavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă mobilele și se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrîncind-o în afară.”

Prin ceea ce rostește în final Cațavencu, sugerează nu numai ofensa prefectului dar și agresivitatea acestuia, într-o situație limită de viață — absolut comică: Cațavencu (tremurînd, strigă la fereastră în afară): „Ajutor. Săriți! Mă omoară vampirul! perfectul, asasin! ajutor!” În scena a X-a, actul II lucrurile se aranjează, prin intervenția Zoii, care apare la timp și-l îmbunează pe Tipătescu, pe Cațavencu, căruia-i promite alegerea, alegere confirmată și de Tipătescu (nemai-putînd lupta și scuzîndu-se): „În sfîrșit, dacă vrei tu... fie!... Întîmplîndu-se orice s-ar întîmpla... (cu hotărîre): Domnule Cațavencu, ești candidatul Zoii, ești candidatul lui nea Zaharia... prin urmare și al meu! Poimîine ești deputat!...”

Prin afirmația „Blestemată politică! un moment să n-ai pace!” Tipătescu contrazice răspunsul dat Cetățeanului turmentat: „administrația nu voiește să influențeze cîtuși de puțin pe nimeni”.

Ironia, sarcasmul sînt vizibile în recomandarea pe care o face Cetățeanului privind alegerea lui Cațavencu: „Pentru așa alegător, mai bun ales nici că se putea...”

Scena a XIV-a din actul II dezleagă conflictul, printr-o depeșă „fe-fe urgentă” pe care Pristanda o aduce lui Tipătescu și pe care, desfăcînd-o nervos, o citește: „Cu orice preț, dar cu orice preț, colegiul d-voastră al II-lea trebuie să aleagă pe d. Agamemnon Dandanache. Se face din aceasta

pentru d-voastră o înaltă și ultimă chestie de încredere...." Iată, deci unsul puterii, de față cu toți — Trahanache, Zoe, Cațavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, Ghiță, Cetățeanul — susținători și opozanți, alegători, care refuză să lupte contra guvernului (Cetățeanul), la auzul celor citite, după precizarea scriitorului — „Toți mujicii”.

În actul III Tipătescu apare mai puțin în primul plan, dar în scena a II-a apare din dorința de a se explica confidențial cu Trahanache care conducea adunarea și care la intervenția lui Ghiță: „Trebuie... numaidecît... suspendați!” — suspendă și se retrage cu Ghiță în „Cabinetul primarului” unde îi găsește pe Trahanache și pe Zoe.

În scena a IV-a, Tipătescu, anunțându-l pe Zaharia Trahanache de candidatura lui Agamiță Dandanache, îi scrie numele pentru a-l ține minte; „...Dă-mi înscris pe Gagiță ăla, să nu-i uit numele...”

Și pentru a se întări ideea de fapt divers, totul merge fără tulburare, Tipătescu povățuindu-l pe nenea Zaharia: „Anunță îndată candidatura, ridică ședința și vin-o să mergem la preferanță, te așteptăm...”

În scena VII-a, actul, II scriitorul face, în legătură cu Zoe și Tipătescu, precizarea de regie: „Zoe și Tipătescu, ascunși după grilaj și ascultînd ce se petrece în adunare” — un mod formidabil de a sugera indiscreția, teama unei nereușite. La rostirea numelui candidatului de către Zaharia Trahanache, notează scriitorul, „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare și în deplină tăcere; Zoe se strînge după grilaj, lîngă Tipătescu. Mișcare de satisfacție în fund. În grupul din față turbare. Zoe și Tipătescu ascultă mișcați”.

Actul IV aduce în scenă pe Agamiță Dandanache, Tipătescu căpătînd siguranță de sine și avînd de fapt acum toate cheile succesului, spre deosebire de Zoe care continuă să trăiască sub amenințarea lui Cațavencu. Mai lucid decît toți, scena a IV-a este rezervată reflecțiilor lui Tipătescu (singur): „Și-l aleg pe d. Agamiță Dandanache! Iaca pentru cine sacrific de atîta vreme liniștea mea și a femeii pe care o iubesc... unde ești Cațavencule, să te vezi răzbunat! Unde ești, să-ți cer iertare că ți-am preferat pe onestul d. Agamiță, pe admirabilul, pe sublimul, pe neicușorul, pe puicușorul, Dandanache... *Ce lume! ce lume! ce lume!...*” (s.n.) Ultimele cuvinte rezumă de fapt întreaga



comedie — pentru că lumea la care se referă Tipătescu este și lumea lui, pe care o acceptă, o încurajază și o folosește după propriile interese — imperturbabil — interesele obștei neapărînd, acestea nefăcînd obiectul intereselor sale — decît atît cît să-l mențină ca prefect și să-și mențină poziția în triumphiul conjugal: „Nu suntem pierduți; n-ai grijă — o avertizează pe Zoe; la care ea răspunde: „La revedere!... A!... Cum pot să iubesc pe omul ăsta!“ (Scena a V-a).

Scena a X-a, într-o simetrie perfectă parcă, o aduce pe Zoe singură care își exprimă bucuria printr-un plîns nervos și într-un dialog presupus cu Fănică, sărutînd în disperare scrisoarea care, în sfîrșit, i-a parvenit. Tot un gest al întrebărilor și disperării sugerează și scena a XI-a, scenă în care Tipătescu se întreabă asupra inutilității drumului său de la telegraf, unde l-a trimis Ghiță. Agitat se întreabă: „Și Zoe... unde e Zoe?“ De fapt cu această întrebare se încheie aproape prezența lui Tipătescu în comedia *O scrisoare pierdută*. Reținînd atenția asupra onomasticii, Tipătescu semnificînd o anumită indiscreție, precum și un mers încet dar sigur — tipa-tipa —, concluzionăm spunînd că prin el Caragiale crează tipul *junelui prim* — prezent în teatru clasic. Orgolios fără măsură, face din funcția politică un mod personal de gîndire și acțiune, ținut însă în strună de Zoe, din al cărei cuvînt un iese; caracterizat perfect de Ghiță: „moșie-moșie, foncție-foncție, coana Joițica-Coana Joițica: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache... babachii“. (C.B.)

## TITU HERDELEA

### *Răscoala* de Liviu Rebreanu

Fiu al învățătorului Zaharia Herdelea, personajul este prezentat cu o succintă biografie, ca și alți eroi ai romanului.

Portretul sumar conturat al lui Titu vorbește de condiția modestă a întregii familii Herdelea: „Titu Herdelea, un tînăr de vreo douăzeci și trei de ani, în haine curățele și săracuțe, cu o cravată albastră — azurie la gulerul înalt și țepăn;



ras de mustăți și lung cât un par; era înalt, cam deșirat, cu o față lătareată, ochi albaștri spălăciți și o frunte largă."

Învățătura de carte a început-o sub mîna „tatălui său care l-a și scos eminent". Acuzînd că e persecutat de unii profesori, Herdelea-tatăl îl mută întîi la Liceul unguresc din Bistrița, apoi la liceul săsesc. Ultimile două clase la face „particular", fără a-și da examenele, taxele fiind prea mari. Citea cu patimă versuri, romane, și, publicînd la revista „Familia" o poezie de „trei strofe", s-a hotărît definitiv, dar în taină, să fie „poet". De atunci, în întreaga familie, ca și în împrejurimi era aureolat de nimbul muzei inspiratoare. Toată casa jura că „tînăr mai deștept ca dînsul nu se pomeneste în împrejurime".

Asistăm la aventurile erotice ale tînărului, trecătoare ca apele, dornic de trăiri pasionale.

Firea tenace și hotărîtă, fără scrupule a lui Ion îi provoacă admirația:

„Îndîrjirea, egoismul și cruzimea cu care omul acesta a urmărit o țintă, fără să se uite în dreapta sau în stînga, îl înfricoșau, dar îl și mișcau. Se gîndi la șovăirile lui din vremea aceasta, la zigzagurile neputincioase, la alergările lui după țeluri de-abia întrezărite și se simți mic în fața țăranelui care a mers drept înainte, trecînd nepăsător peste toate piedicile, luptînd neobosit, împins de o patimă mare. El se frămîntă cu dorințe nelămurite, făurește planuri peste puterile lui, trăiește cu visuri fermecate și alături de dînsul viața înaintează vijelios. Un simțămînt de slăbiciune îi strînse inima."

În cautarea drumului său, spre formarea sa, pierzînd vremea de colo-colo, d-na Herdelea, femeie cu simțul realității îi spune răsplat adevărul: „— Ba în loc să umbli după cai verzi, mai bine ți-ai căuta și tu vreun post pe undeva, că ești cît muntele și vezi bine cîte greutateți avem pe cap!... Practicant de notar nu-ți place să fii, învățător nu-ți place, dar la mîncare te îmbulzești! Apoi așa-i ușor să ai fumuri! Mai pune osul și tu, dragul mamei, că cu lenevia ai să rămii de risul lumii!"

Vrînd „să evadeze" din lumea strînsă a meleagurilor natale dincolo de Carpați, fire idealistă, se înflăcăra repede, visa cu ochii deschiși ameteîndu-se cu speranța că acolo va cuceri „lumea": „Cu cît se apropia ziua, cu atît Titu era mai



tulburat. Se simțea fericit și totuși glasul lui tremura. Nicio-dată casa părintească nu i se păruse mai caldă. I se strîngea inima gîndindu-se că de-acum va trăi între oameni pe care nu i-a mai văzut, într-o lume necunoscută în care cine știe ce-l așteaptă.

Se organizează chiar o adevărată serbare în cinstea sa, și un discurs în care se spunea că Titu trebuie să fie „veriga de unire între frații de dincoace și de dincolo de Carpați”. Însuflețirea iu așa de mare încît toți cîntară *Deșteaptă-te române!*

Ajuns la Sibiu, „o lume nouă își deschidea tainele în fața tînărului reprezentant al „Tribunei Bistriței”. Și lumea aceasta îl zăpăcea și-i mărea speranțele. Ia parte entuziasmat la serbările „Astrei” și apoi plecă la București, unde spera să găsească fericirea cea adevărată. Ideea unirii românilor de „dincoace și de dincolo de Carpați” îl transfigura.

Titu Herdelea face legătura între planurile romanului Răscoala, dar, deși participă la discuțiile despre chestiunea țărănească, aflat și în momentele decisive ale desfășurării răscoalei, el rămîne șters, fără adîncime. (M.P.)

## TRAHANACHE

*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

V. și Agamemnon Dandanache, Tipătescu, Zoe, Cetățeanul turmentat

Nu greșim dacă afirmăm că Zaharia Trahanache, „Venerabilul neica Zaharia, președintele unor comitete și comiții — pe care nici el nu le mai știe — este personajul central al comediei”. Scriitorul îl introduce în scenă „(intrînd prin fund, fără să ia seama la Ghiță care se ridică repede la intrare)”. Trahanache e mișcat rostind semnificativele cuvinte menite să surprindă sintetic esența vieții lor: „A! ce coruptă societate!... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul... Bine zice fiu-meu de la facultate alaltăieri în scrisoare: vezi, tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat! zice: „Tatișo, unde nu e moral, acolo e

corupție, și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are!... Auzi dumneata mișelie, infamie."

Constatarea lui Trahanache este întărită de Tipătescu în finalul comediei: „Ce lume! Ce lume!”, „firește mai rafinat spus, esența fiind însă aceeași. Este lumea bunului plac, cînd totul se subordonează intereselor personale. Ticăitul de Trahanache este tipul vanitosului înșelat, încercînd să-l lămurească el pe Fănică ce mare comedie este, cerîndu-i să aibă „puțintică răbdare”.

Scena IV, din actul I este relevantă pentru autocaracterizarea lui Trahanache — viclenie rudimentară, automatism de vorbire, copilăros în reacțiile față de constatările fiului său. De fapt și numele sugerează posibilitatea de a fi ușor modelat, dar și zahariseala. Astfel, este ușor modelat din „enteres”, de la centru de coana Joițica, de prietenul său Fănică și de către toți cei care sînt, ierarhic, mai mari ca el. Cultul pentru Tipătescu „eu nu am prefect, eu am prieten”.

Comicul situației, prin refuzul de a crede în autenticitatea scrisorii de care-i vorbește Cațavencu și pe care o consideră o plastografie, determină o nouă dimensiune a caracterului său, cea de încornorat. Trahanache îi reproduce lui Tipătescu conținutul scrisorii „de amor în toată regula” către Joițica „nevasta-mea”, scrisoare pe care, după propria-i mărturisire, a citit-o de zece ori, „o știe pe dinafară”, și singur conchide: „Firește că nu se poate; dar ți-ai fi închipuit așa mișelie... (Cu candoare): Bine, frate, înțeleg plastografie, pînă unde se poate, dar pînă aci nu înțeleg... Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare! să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri! Privindu-l pe Tipătescu care se plimbă agitat, continuă: Uită-te la el cum se tulbură! Lasă, omule, zi-i mișel și pace! Ce te aprinzi așa? Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-și poate închipui pînă unde poate merge mișelia omului!”

Comică este și situația din scenă IX-a, actul I, scenă în care Trahanache — îngrijind-o pe Zoe după ce a pus-o cu ajutorul lui Pristanda pe fotoliu, îi atrage atenția lui Tipătescu asupra discuției în privința scrisorii: „Bine omule nu ți-am zis să nu-i spui? o știam eu cît e de simțitoare! Iaca vezi!”

Comicul de situații se accentuează și prin sugestiile scenice ale scriitorului, sugestii care subliniază penibilul, caraghiosul — pentru vîrsta „eroilor” Tipătescu (bătînd în pal-

Comica



mele Zoii); *Trahanache* (același joc), continuînd cu politețea lui stercotipică: „Ei, ai puținică răbdare... Cațavencu, de...”; apoi, scriitorul obsedant insistă: (*Trahanache* bătînd cu putere în palmele Joîțichii): „Cu altă plastografie... Ce plastograf!” Comicul este întărit și de *Pristanda* care, venind cu un pahar cu apă, spune: „Curat plastograf!” — întărind prin automatism vorbirea superiorului său. Printre scenele cele mai interesante în care se relevă comicul de situații, de caracter, de limbaj, de onomastică chiar, este scena I, din actul II, scenă care aduce, după precizarea autorului, „împrejurul unei mese rotunde, studiind listele electorale”, fiecare avînd cîte un creion colorat în mînă — pe cei trei reprezentanți ai aceleiași echipe: *Trahanache*, *Brînzovenescu* și *Farfuridi*. Caracterizați direct de către autor, prin tabela de „persoane”: „*Zaharia Trahanache*, președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și a altor comitete și comiții; *Tache Farfuridi*, avocat, membru al acestor comitete și comiții și *Iordache Brînzovenescu*.” Asemenea — *Caragiale* realizează totodată și caracterizarea prin onomastică — numele acestora fiind ilustrative — obiect în care se mănîncă și aliment de mîncare. Aici se potrivește și zicala: Spunem cu cine te însoțești ca să-ți spun cine ești” — așadar, scena fiind comică prin: cine sînt, ce sînt, cum se numesc, ce spun, ce gîndesc, cum gîndesc oamenii politici ai urbei, luminîndu-se și luminînd ipostazele persoanei lor, într-o infernală stereotipie care declanșază rîsul.

Scena este comică și prin contradicția între ceea ce se vrea sau se presupune că se vrea de la alegeri și ceea ce se întîmplă de fapt, și unde arbitrariul joacă rolul principal.

La numărătoarea alegătorilor și stabilirea poziției lor, apare nedumerirea — asemenea ca la *Cetățeanul turmentat*. Surprins de suspiciunile *trădării* despre care vorbesc cei doi, nemaifiind suportată replica: „Mă rog, ai puținică”, *Brînzovenescu* intervine dur și ireverențios: „Ce răbdare, neică *Zahario*! Nu mai e vreme de așa lucru... Astă-seară e întrunire?” „Încercînd să-și „tălmăcească puțințel”, cum spune *Trahanache* și repetă *Farfuridi* ca un papagal, prezicînd trădarea, sforăitor, fals, confuz — comic de limbaj, de situație dar și absurd, *Trahanache* încearcă să-și îmbălbăteze partenerii, accentuînd ridicolul: „Ce sinteți d-voastră, mă





rog? Vagabonți de pe uliță? nu... Zavragii? nu... Căuzași? nu... D-voastră, adică noi, suntem cetățeni, domnule, suntem onorabili... Mai ales noi trei suntem stîlpii puterii: proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului electoral, ai Comitetului școlar, ai Comitetului pentru statua lui Traian, ai Comitetului agricol și ețetera. Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atîrnă binele țării și de la binele țării atîrnă binele nostru..."

Prost ca om, dar moral din punct de vedere al moralei personale, „poate” devenind imoral „cînd e vorba de politică” și „nu imoral ca Tipătescu” (Ibrăileanu), Trahanache manifestă un cult pentru Zoe și prietenul său Fănică: „Pentru mine, stimabile, mă-nțelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joița..., ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și niciun minut n-am găsit la omul ăsta măcar atîtica rău...” Comicul aici este dat mai întîi de exprimarea ilogică, de echivocul acestei exprimări, de nerespectarea regulilor gramaticale. Această replică pregătește de fapt replica finală a scenei, pe care am menționat-o mai sus — cea în care citează ca model pe fiul său de la facultate și unde se poate identifica comicul de limbaj — agramat, plin de truisme, explicînd banalități pentru a convinge.

Și Trahanache, va avea recitalul său în scena a XI-a (actul II) ca și Pristanda, Tipătescu, Zoe, Cațavencu. După ce bombăne pe dobitocul de fecior care i-ar fi spus că sînt înăuntru Fănică și Zoe, controlează cu discreție, bătînd pe la toate ușile se așează la masă și „scrie, citind” — precizează autorul, subliniind prostia, incultura: „Dragă Fănică, te-am căutat! Mă întorc peste o jumătate de ceas. Trebuie să ne vedem înainte de întrunire. Așteaptă-mă negreșit; nu ieși: ai puținică răbdare... Trahanache...” Și după ce pune scrisoarea la vedere pe masă continuă: „Acuma să dăm de căpătîiele firelor iubitului nostru d. Cațavencu”. Situația devine mai comică prin sugestiile regizorale și care se încadrează perfect în contextul evenimentelor și al momentului. Notația scriitorului invită cititorul, mai ales, și publicul la o „mică porție de rîs”: „Iese prin fund repede” (n.n. este



vorba de Trahanache și atenție pe unde iese!). Un moment scena goală; apoi ușile din dreapta și din stînga se deschid binișor. „Din stînga iese Zoc, din dreapta Tipătescu și Cațavencu”. Este aici vizibil comicul de situație dar și de caracter pentru că cel încornorat, păcălit, este Trahanache.

Actul III îl proiectează pe Trahanache în contextul vieții politice, discutînd cu Brînzovenescu și Farfuridi, aliații partidului său, la întrunire, subliniindu-i gradul de ramolism și evidențiindu-i viclenia. Astfel, scena I-a ne introduce la întrunirea unde participau: Cațavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, Ionescu, Popescu, Cetățeni, alegători, public și *rumoare* (după scriitor) primul orator fiind Farfuridi. Pentru a menține liniștea, gesturile și intervențiile lui Trahanache sînt mai mult decît comice — ridicele chiar „(trăgîndu-și clopoțelul) rostește: Stimabili! onorabili! (afabil, notează scriitorul — adică cordial, prietenos) faceți tăcere! Sunt cestiuni importante, arzătoare, la ordinea zilei... Aveți puținică răbdare... (către Farfuridi) Dă-i înainte, stimabile, aveți cuvîntul!” Se amestecă stilul familial cu stilul oratoric — se împacă greu „stimabile” cu „dă-i înainte” (n.n.) — comicul fiind la el acasă. Comicul de situație și de limbaj (dar și de incultură) apare și în momentul în care Trahanache sculîndu-se și punînd relevant peste masă, mîinile pe umerii lui Farfuridi, mîngîietor — rostește: „Dacă mă iubești, stimabile, fă-mi hatîrul... să trecem la plebiscit... dorința adunării...” (s.n. este vorba de *plebiscitul* inițiat de Al.I. Cuza și M. Kogălniceanu în 1864, prin care s-a promulgat prima reformă agrară) Adunarea aprobă automat: „Da! la plebiscit! la plebiscit! Gestică, rostirea totul sînt comice. Scena devine comică prin încercările lui Farfuridi de a rosti o cuvîntare și prin repetările lui Trahanache de a face liniște — prin stereotipii, din care nu lipsește „aveți puținică răbdare”. Caragiale merge pînă la repetarea gesturilor, situația devenind deosebit de comică: Astfel, punînd — din nou — mîinile peste masă, pe umerii lui Farfuridi, și foarte dulce: „Mă rog, dacă mă iubești fă-mi hatîrul... dorința adunării, stimabile..., (Îl întoarce de umeri binișor cu fața spre adunare).” În scena II-a, la semnalul lui Ghiță (misterios și repede), „Coane Zahario! conul Fănică, Coana Joițica!...” Trahanache propune: „ar fi bine să suspendăm ședința pen-

tru cinci minute" — intrînd cu discreție în cabinetul primarului.

În scena IV-a, Trahanache se lasă greu convins de Zoe și Tipătescu, de a fi ales candidat Cațavencu — „un plastrograf”, căruia îi găsește și falsuri de poliță. Tipătescu, ferm ca de obicei, îi aduce la cunoștiință lui Trahanache candidatura lui Agamiță Dandanache, pentru care acesta cere în scris numele lui „Gagamiță” pentru a nu-l uita, pînă la adunare. Trahanache este învățat de către Tipătescu cum să procedeze în adunare, pentru a nu risca: „Anunță îndată candidatura, ridică ședința și vino să mergem la preferanță, te așteptăm”...

Scena V (actul III) întărește comicul de caracter, prin discursul lui Cațavencu. În scena VI, tensiunea se mărește prin apariția Cetățeanului turmentat și a lui Ghiță, care-l învață, misterios, pe Trahanache: „Coane Zahario, dă-i zor! Trebuie să-l lucrăm pe onorabilul, pe d. Nae Cațavencu; ordinul lui conu Fănică... Sunt la ușă, cînd oi tuși de trei ori, d-ta proclamă catindatul și ieși pe porțiță... și pe urmă-i treaba mea...”

În plin discurs a lui Cațavencu, Trahanache curajos încearcă întreruperea vorbitorului pentru ca să proclame „numele candidatului propus de comitetul nostru”. Cațavencu necunoscînd jocul culisei, reverențios, „cu aer foarte degajat”, după cum notează scriitorul, se exprimă politicos: „Primesc cu mulțumire d-le președinte” și coborînd de la tribună către grupul său, continuă „Numele candidatului”.

În spatele „grilajului” Fănică și Zoe în mari emoții urmăresc momentul culminant, astfel scriitorul notează: „Toată lumea ascultă cu mare nerăbdare și deplină tăcere. Zoe se strînge după grilaj lîngă Tipătescu”. Trahanache rostește: „Domnul Agamiță Dandanache! Mișcare de satisfacție în fund. În grupul din față turburare; Zoe și Tipătescu ascultă mișcați” — notații care completează știrile adunării. Cațavencu, sărind în loc și răcnind: „Trădare”, după care este huiduit de oamenii lui Trahanache — Ghiță, Brînzovenescu, Cetățeanul turmentat și „cei din fund”: „Afară! afară moftologul!” În toată această desfășurare Trahanache nu uită să „clopoțească” pentru a-și asigura liniștea de care are nevoie. În confruntarea pe care o are cu Nae Cațavencu care-l acuză de trădarea onoarei familiei sale și la care Trahanache —



„trîntind clopoşelul pe masă în culmea indignării, eplică: Apoi, ai puţinică răbdare, stimabile! Mă scoţi din ţîţini... Eu falsificator?... Pe mine, cetăţean onorabil, pe mine, om venerabil, să vie într-o adunare publică, să mă facă falsificator... cine? (rumoare mare. Tipătescu şi Zoe ascultă palpitînd) cine? (cu energie:) Un plastograf patentat!”, Caţavencu de la tribună, prin cele rostite îl caracterizează pe Zaharia Trahanache: „Este atît de naiv, încît crede că e o plastografie un document olograf...” Emoţia cea mare, „de groază” cum precizează scriitorul, o trăiesc Zoe şi Tipătescu care dau semnalul prin Ghiţă: „Pe el, copii! Caţavencu continuînd: „O scrisorică a prefectului către...” În adunare se declanşează un mare scandal între cele două grupuri, Trahanache reuşind să iasă însă repede şi, împreună cu Zoe şi Tipătescu, urmăresc de după grilaj ce se petrece în adunare.

Surprins excelent în acest labirint din care reuşeşte să iasă, conform înţelegerii, personajul contrazice „prostia sa” accentuîndu-şi viclenia şi abilitatea politică.

Actul IV aduce în prim plan, începînd cu scena II, pe cei doi: Trahanache şi Agamiţă Dandanache, ambii ilustrînd excelent ramolismul fizic şi intelectual, unelte ale infamiei, după cum spune G. Ibrăileanu, pentru că în spatele lor sînt alţii, care nu se văd, dar se simt „toţi avînd ceva comun prin care sînt şi mizerabili şi ridicoli”, avînd acel ceva al liberalismului lor sau, „noua stare de suflet datorită liberalismului român”. Şi din nou scena XII, actul IV, aduce într-o confruntare, la fel de ridicolă, pe Trahanache cu Dandanache, care nu mai reuşeşte să se lămurească cine este prefectul. Trahanache (pe fondul unui marş care începe să se audă — prevestind ceremonia alegerii) epuizat de luptă, dar preocupat de onoarea prefectului „a lui Fănică”, se destăinuie: „Or să-l învrăjbească cu mine şi cu familia mea... s-apucă şi face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul... către Zoiţica, nevastă-mea, şi-i imitează slova băiatului... ştii, să juri, nu altceva... Închipueşte-ţi plastografie! Desigur infamia lui Dandanache este şi mai mare „şantajul becherului”, al unui tip necăsătorit, îl propulsează cu siguranţă în lumea în care se simte îndreptăţit să ajungă şi aşa apar de fapt în comedie două scrisori — cea de la „centru” fiind mai puternică şi supunînd toate interesele din provincie. Lui Trahanache i se pare că Dandanache e „Deştept...”

dar mi se pare că e cam șiret". La fel de șiret ca și el, sau poate mai șiret, caracterizându-l pe Dandanache se autocaracterizează de fapt.

Scena XIV, care este și ultima, împacă toate spiritele, Cațavencu sintetizând momentele precedente: „*Venerabile neică Zahario! în împrejurări ca acestea (mișcat) micile pașuni trebuie să dispară* (s.n.) și rostind urarea: „În sănătatea venerabilului și imparțialului nostru prezident, Trahanache!" Prezidentul afirmă scurt: „Ei, aici mi-ai plăcut! bravos! să trăiești! Scena reprezintă o sinteză a comicului de caracter, de situații, de intenții și chiar de limbaj. Și, culmea absurdului, Trahanache, cerînd „puțintică răbdare", închină în sănătatea prietenului său Fănică pe care-l sărută, bucurîndu-se de finalul fericit al situației, exprimat ridicol de Cațavencu în discursul final, nu și de scriitor care notează: „Cortina cade repede asupra tabloului".

Nicolae Iorga nota astfel, încă din 1890, despre personajul caracterizat mai sus: „Trahanache din *Scrisoarea pierdută* bate pe umărul prefectului care, știe toată lumea, trăiește în legături de dragoste cu cucoana Zoița, femeia lui, și o clipă măcar în lumea aceasta deprimată de interesele meschine și egoiste ale agonisirii banului să ne furișeze ideea logică și evidentă a adevărului în această afacere. Bărbatul înșelat își suferă nenorocirea fără să înțeleagă și fără să-și dea seama măcar de ființa ei, și astfel lucrul acesta, tragic prin excelență, și care aiurea ar trezi energia ce zace ascunsă în orice creier de om, nu poate stîrni decît un rîs omeric față de mutra naivă pînă la stupiditate a președintelui atîtor societăți provinciale". (C.B.)

TRAIAN

*Decebal* de Mihai Eminescu

V. Decebal

*Dochia și Traian* de Gheorghe Asachi

V. Dochia

TUDOR ȘOIMARU

*Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu

Tudor Șoimaru este reprezentantul tipic al răzeșimii fiind copilul lui Ionașcu (răzeș și el) și al Anisiei din satul Șoimărești.



Este un militar încercat, un om de arme, pentru că, după moartea tatălui, Tudor pleacă peste hotare împreună cu fratele său. Cînd i-a murit și fratele, rămînînd singur, devine oștean, slujind în multe armii străine, dar nu uită că este descendentul unui neam asuprit, exprimîndu-și mereu dorința de a se reîntoarce în mijlocul acestuia.

Din aceste drumuri el cîștigă înțelepciune și experiență de viață, cunoaște fața ascunsă a lumii, șiretlicurile care se ascund în spatele coroanei regești sau a bogățiilor boierilor: „Îmi spuneau corăbierii... că umblă cu corăbiile nouăzeci de zile și ajung în lumea cea nouă pe care au descoperit-o spaniolii. Acolo sînt oameni sălbatici și ape de zece ori mai late decît Dunărea și codri care nu mai lapdă frunza nici-odată”.

Tudor a trăit la Kiev, a slujit la leși, apoi, cu călăreții nemți, a ajuns în Franța și Italia. În această perioadă, pribegînd ca oștean prin locuri depărtate, își însușește meșteșugul armelor și capătă experiență de viață, de aceea Cante-mir-bei îl numește „limbă dulce”.

Dorul de meleagurile natale îl determină să intre în oastea lui Tomșa, avînd astfel prilejul să revină în țară. Este hotărit să-l slujească pe Tomșa, mărturisindu-i chiar că „la toate stăpînirile am slujit cu credință”. În drum spre casă, însoțit de cei doi frați de cruce, își mărturisește dragostea și atașamentul față de locurile natale: „mie mi-e dor să-mi văd neamurile și pămîntul pe care am văzut lumina soarelui”.

Tudor însuși își rememorează viața, arătînd cum a fost înstrăinat, cum n-a uitat niciodată că se trage dintr-un neam asuprit. „Eu sînt de locul meu de aproape de Bugeac, sînt dintr-un sat de pe apa Răutului, sînt adică orheian. Și într-o cumpănă mare, cînd s-au ridicat toate neamurile mele răzăsești, a fost tăiat tatăl meu; și-un frate mai mare m-a luat cu el peste hotare, în pribegie. Am trăit o vreme la Kiev, eram un copilandru... Și-apoi am deprins meșteșugul armelor și m-am făcut oștean, și-am slujit între leși; pe urmă, cu răiterii nemți, am fost pînă-n țara italienilor și franțu-jilor”.

Dragostea pentru frumoasa Magda, pe care o întilnește în drumul spre Șoimărești, este o întîmplare cu o semnificație deosebită pentru desfășurarea ulterioară a faptelor: „Aplecată puțin în șaua ei, fecioara îl privise cu ochi umezi, arși

de sărutările lui în zîmbetu-i neclintit și viclean, parcă-i spunea că-l așteaptă și-l cheamă; îi zîmbea întocmai ca-n umbra mestecenilor, cînd, frîntă de la mijloc, se agăța de grumazul lui, lăsîndu-se biruită pe iarba moale, umezită de roua înserării".

În capitolul al XIII-lea, intitulat *Crucea răzeșilor*, în care se narează intrarea lui Tudor în satul său natal, are loc și declanșarea dramei interioare a eroului (aventurosul erou sadovenian). El parcurge de-a lungul povestirii o traiectorie pe care am putea-o numi inițiativă, adică Tudor Șoimaru realizează cunoașterea în două planuri, ambele tradiționale la Sadoveanu, și, de obicei, opuse: cel erotic și cel al legăturii fundamentale, devenită treptat covîrșitoare, ca pămîntul și țara.

Revenit în sat, Tudor e cuprins de emoție. Întreaga atmosferă este sărbătorească. Eroul se bucură de reîntîlnirea cu obștea printr-o exclamație: „— Fraților, ... acesta-i satul meu! ... și nu l-am văzut de douăzeci de ani". Pentru a sublinia solemnitatea momentului reîntîlnirii lui Tudor cu satul, Sadoveanu descrie această zi de duminică în momentul cînd văzduhul se umple de glasul clopotului bisericii: „Era o zi de duminică și toaca începu să sune în clopotnița bisericii albe c-o duruire melodioasă. Șoimaru se opri, își descoperi capul cu plete scurte, crețe, și-și făcu încet cruce". Tudor este recunoscut de bătrînul Mihiu, fratele lui Ionașcu, un bătrîn mărunt, îndesat, cu barba scurtă, țapoasă, ochii ascuțiți și aspri" și este primit cu căldură în mijlocul neamului său: „Deodată glasurile răzeșilor, ale tuturor neamurilor lui, se ridicară, și brațe multe se întinseră spre el ca să-l îmbrățișeze... Clopotele bisericii cîntau".

Acest capitol explică și titlul romanului. Tudor Șoimaru „era cuprins de mîini, îmbrățișat de veri și de mătușe, și glasuri rosteau nume: toți erau ai unui Șoimaru".

Bătrînul Mihiu îl duce în fața mormintelor, îl oprește dinaintea crucii de piatră, arătîndu-i mormîntul tatălui său: „— Aici este îngropat părintele tău... A pierit ucis de buzdugan mișelesc, pentru că s-a ridicat pentru drepturile și ocinile noastre strămoșești, sculînd la război toate neamurile și toate așezările orheiienilor".

Fiindu-i călăuză în această a doua inițiere, Moș Mihiu ține să precizeze că „cel ce ne-a despoiat pe noi de pămînt



turile din bătrâni cîştigate, de la Alexandru Vodă şi de la Ştefan Vodă, se îngraşă şi ride nepedepsit, şi şi-a pus piciorul pe grumazul nostru".

Cînd uncheşul Mihael îi spune că ucigaşul tatălui său este „boierul cel mare de la Murgeni, Stroie Orheianul", aceasta îi provoacă mare durere, dar Tudor nu reacţionează pe măsura aşteptărilor cititorilor: „Tudor Şoimaru rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiţi, înfricoşaţi de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpînească, înghiţi greu de cîteva ori şi rămasă privind întunecos spre mormîntul de dinaintea lui".

Momentul acesta este începutul transformării sale dintr-un venetic, un oştean fără ţară, într-un flăcău adevărat al neamului Şoimăreştilor. Aflînd adevărul, Tudor are înţelegerea teribilei sfîşieri sufleteşti ce-l va urmări de acum înainte.

Reacţia de violenţă este caracteristică trăirilor psihologice ale personajului romantic (Tudor „rămase fulgerat, cu ochii rotunjiţi").

Autorul analizează cu multă artă zbuciumul din sufletul lui Tudor Şoimaru, împărţit între dragoste şi datorie. Sufletul eroului e sfîşiat de neputinţa alegerii. Şoimaru descrie el însuşi acest conflict chinuitor, înregistrînd cu oarecare nedumerire puterea patimii ce pare a-l stăpîni fără voia lui. Replica glumeată şi voit liniştitoare a prietenului său, Simeon Birnoavă („Dragostea trece"), primeşte un răspuns pripit: „Nu trece! Nu trece! gemu c-un fel de turbare Tudor. A căzut ca un trăznit în sufletul meu. Nu ştiu ce voi, face! Nu înţeleg ce se petrece cu mine! Mi se pare c-am să-nnebunesc! Am venit la mormîntul părinţilor mei, ş-acum o vije-lie mă mîină în altă parte, cine ştie unde! Văd că trebuie să părăsesc toate, au să mă urmărească toţi cu ură şi blăstăm că-i las, că nu mă ridic pentru dreptatea lor şi nu plătesc sîngele celor morţi. Dar ce pot să fac, prietenilor mei dragi, dacă Madga Orheianului mi-i dragă şi nu-mi pot afla loc şi stare din pricina asta?"

Bătrînul Mihael îi va alimenta sentimentul datoriei, astfel încît, treptat, sentimentul dragostei va fi înăbuşit.

Din acest punct de răscruce porneşte aspra cale care îl va conduce pe erou către biruinţa sentimentului datoriei faţă de neamul său. Integrarea în lumea obîrşiei se desăvîrşeşte cu încetul, cunoscînd mai adînc oamenii şi istoria lor.

Evocarea de către același moș Mihu a morții părintelui său, în capitolul *Umbra Ionașcului*, joacă un rol decisiv pentru convertirea personajului. Scena este compusă cu mijloacele împrumutate recuzitei romantice. Asemenea lui Hamlet, Șoimaru are viziunea umbrei tatălui mort, cerînd parcă răzbunare: „Sta încremenit, i se ațintiră ochii, și-n umbra chiliei strîmte, i se arată ieșind ca dintr-un mormînt razeșul care, era tăt sîngerat la frunte și cu ochii închiși. Era o umbră: plutea nedeslușită, cu mîinile încrucișate pe piept ca un Hristos. Șoimaru gemu ca de suferință la vedeania aceasta, își scutură capul, își trecu mîna pe frunte și pe ochi și și-o trase în jos muiată de lacrimi ca un sînge al mortului”.

Concluzia pe care o exprimă gîndul lui moș Mihu („Copilul fusese deplin întors cu forța către adevăr”) fixează momentul de la care personajul redevine activ, ieșind din convalescența bolii sale sufletești și așezîndu-se cu totul în slujba cauzei obștești, biruitoare în inima sa. El va reface destinul tatălui, care se ridicase și el în apărarea moșiei răzășești. Dramaticul capitol *Morții poruncesc celor vii* (XXXV) tranșează cu violență înfruntarea dintre Orheianu și razeși. În chip simbolic, boierul este ucis de Tudor Șoimaru în cimitir și așezat cu pieptul pe mormîntul Ionașcului, într-un gest ce vrea să semnifice răzbunarea și dreptatea în sfîrșit înfăptuite: „Dar oșteanul trăsese sabia. Atunci îl văzură întii neamurile lui turbat ca fiara, cu ochii crunți și cu obrazul ca de var. Se schimbase într-o clipă și nu-l mai cunoșteau. Cu brațul ridică fierul, se repezi ca scăpat dintr-un arc și-l lovi în creștet pe Orheianu”.

Răzbunarea lui înseamnă și revolta poporului împotriva obiceiurilor feudale. Pedepsirea boierului este un blestem al pămîntului. Este eliberarea energiilor ce întrețin conflictul și desfășurarea narativă are loc prin scena memorabilă a trecerii către viața pașnică de cultivatori ai pămîntului, imagine simbolizată de plugurile care brăzdează locul conacului boieresc. Cu o furie venită din durerea și umilința lor adîncă, oamenii lui Șoimaru dau foc curții de la Murgeni, iar apoi, ca în legende, ară locul cu plugurile pentru a șterge orice urmă a vechilor stăpîni.

Tudor vrea să lichideze și cuibul boierului „ghizuina dușmanului”. Această atitudine reprezintă un act de răz-



bunare socială și violența lui este proprie unui oștean, căpitan în oastea crudului Tomșa.

„Era un cer fără soare și mohorit deasupra ... și ieșiră cu toți Șoimărenii, bătrâni, muieri și copii; și priveau cum trec fără încetare brăzdare cu șase boi și apasă pe cormane oșteni, înnegrind și semănînd încet bătătura unde sălășuise stăpînirea Orheianului”.

Șoimaru, mai inimos, cruță pe Magda Orheianu și pe soțul ei polon, aflați la conac. El îi salvează și viața de furia răzeșilor, acoperind-o cu sabia și dînd ordine ca doi oșteni să-i însoțească pe ea și pe soțul ei în afara granițelor țării. Vechea rană sufletească pare să se fi vindecat, lăsînd, probabil, doar umbra unei „dureri înăbușite”. În locul primei și frumoasei iubiri vine să se strecoare o nouă dragoste, timid înfiripată, pentru Anița despre care aflăm că-i va fi soție.

Din roman se desprind și alte trăsături caracteristice ale eroului. El prețuiește prietenia, dovadă că se ajută cu frații lui de cruce și cu ceilalți care îi sînt aproape. Este curajos și demn, dorind să elibereze neamul său de sub asuprire, motiv pentru care va merge pînă la domnitor pentru a susține drepturile consătenilor. De aici rezultă și puternicul său spirit de dreptate, precum și marea sa bogăție sufletească. Totodată Tudor este cinstit, respectîndu-și cuvîntul dat față de toți conducătorii de oști unde a slujit. Tudor Șoimaru este reprezentantul tipic al răzășimii, respectînd cu sfințenie tradițiile și cerințele poporului român. În același timp, însă, Tudor este și reprezentantul grupului de oșteni din care fac parte boierul Simeon Bârnoavă și tătarul Cantemir-bei, fiecare avînd o psihologie aparte.

Astfel, Simeon Bârnoavă, boier cu dragoste de țară, fin politician și om de curte (viitorul domn Barnovski) joacă în grupul celor trei prieteni rolul înțeleptului, care nu devine, ci rămîne, constituie polul statornic al rațiunii mereu treze, virtute adînc prețuită de autor. De cealaltă parte a lui Șoimaru stă beiful tătar, Cantemir, om al pustiei și al vîntului, care definește libertatea la modul absolut. ca pe o desprindere totală de orice bun durabil, de vreun pămînt sau o țară anume. „Eu n-am înțeles niciodată — spune el — îndîrjirea voastră pentru pămînt, certurile și sîngele vărsat pentru un colțisor de grădină, cînd lumea lui Dumnezeu e așa de mare... Mormintele nostre tătărăști, de la hanul

nostru cel mare, Timur, au rămas prin toate pustiile lumii, și noi ne-am mișcat ca pulberile pământului”.

Cantemir-bei se caracterizează și el prin cinste, destoinicie și bună cunoaștere a oamenilor.

Portretul moral al lui Tudor Șoimaru, cumpănit între cei doi, ne apare ca o sinteză sufletească, dominându-și tovarășii printr-o complexitate interioară sporită. La el, iubirea, pe de o parte și datoria față de tradiție și de țară, de alta, se împletesc și se opun totodată, întemeind amintitul conflict, care dă întregii narațiuni coloana vertebrală. El este personajul care se transformă în roman oferind cercetării un destin exemplar pentru structura personajului sadovenian.

Portretul moral al lui Tudor Șoimaru se dezvăluie treptat din acțiunile întreprinse, din ciocnire de interese și pasiuni, dar și din analogia cu alte personaje, cum ar fi bătrînul Mihu. Acesta sădește în sufletul eroului dorința de a-și apăra moșia și de a-și răzbuna tatăl. Stroie Orjeianu constituie, în schimb, un element de contrast, scoțînd în evidență calitățile lui Tudor în comparație cu defectele boierului. Stroie considera, de exemplu, că pământul constituie o sursă de îmbogățire, dar, pentru Tudor și răzeșii săi, acesta este sfînt, deoarece în el se află osemintele strămoșilor. (S.B.)





## TĂRANII

— personaj colectiv —

*Răscoala* de Liviu Rebreanu

Rebreanu este înzestrat cu o capacitate extraordinară de a reconstitui viața satului și psihologia masei țărănești. „Nicăieri în proza noastră, scria Pompiliu Constantinescu, nu există o atât de magistrală evocare a psihologiei de masă și un delir colectiv mai adânc și plastic realizat”.

Eroul colectiv este genial surprins în existența sa dramatică. „Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționând sinergetic, ca un polipier gigantic” (Tudor Vianu). Mulțimea de țărani se conturează ca un personaj colectiv, luat în ansamblu, așa după cum subliniază G. Călinescu: „Liviu Rebreanu nu vede individualul, ci numai colectivul... Nici o figură nu se poate memora. Când însă e vorba de țărani, văzuți în masă, lucrurile se schimbă. Scriitorul redevine genial”.

În partea a doua a romanului ritmul devine din ce în ce mai alert, țăranii, ca personaj colectiv, caracterizându-se prin fapte, atitudini.

Oamenii se irită din te miri ce, se adună mereu în bătaura cârciumii, murmură, gesticulează, vocea li se aude ascuțită, răbufnesc cu mînie, ură, cu disperare îndîrjită. Scenele în care este surprinsă mulțimea sînt tot mai numeroase. Discursul ținut de prefectul Boerescu, în care „vorbele mari gîl-giau ca niște bășici goale” dezvăluie psihologia de grup: „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă.

Sutele de fețe au aceeași expresie, păreau a fi ale aceleiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același

om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe. Imboilitatea și tăcerea lor îndărătnică l-au supărat și l-au cam speriat când le-a observat întâia oară în primul sat, încît de-abia a avut puterea să continue risipa de însuflețire oratorică”.

Pedepsirea tînărului Aristide, feciorul arendașului Platanonu, care o necinstise pe fata lui Chirilă, este exemplară.

„Dar oamenii rămaseră în curtea conacului încurcați... Ceilalți, ca oile, năvăliră... Femeile fugiră în casă cu țipete de spaimă. De pe uliță soseau mereu alți țărani cari prinseră de veste că se strînge lumea la curte. Cei pătrunși în casă se înverșunau lărmăluind și spărgînd, ca și cînd s-ar fi luptat cu niște dușmani de moarte

Prin ogradă adulmecau cei veniți din urmă, iar mulți dădeau tîrcoale hambarelor. Conacul deveni curînd un furnicar de bărbați, femei, copii, toți îngrijorați să nu le ia alții înainte la împărțire”...

Scriitorul descrie psihologia mulțimii — nehotărîtă, nedumerită, fără să știe ce vrea: „După ce se depărtară amărenii, rămaseră în curtea conacului încurcați. Apoi, deodată, parcă s-ar fi mîniat că nu sînt în stare să facă nimic, începură să strige care de care, să înjure, să se îndemne: «Puneți-i foc, măi, ca la Ruginoasa»”

Moșile Lespezi, Gliganu, Amara, Ruginoasa, Babaroaga, sînt cuprinse de furia stihială a țăranilor, care dau foc, devastează.

Oamenii se adună și stau în fața cîrciumii, locul unde se află toate veștile, dorind să nu le scape nimic.

Neliniștea, spaima se răspîndesc peste tot.

Răzbunarea țăranilor este cumplită. Petre Petre o siluiește pe Nadina; Toader Strîmbu o va ucide.

Desfășurarea răscoalei, prin dezlănțuirea focului și a furiei oarbe a oamenilor se realizează panoramic, dar și în secvențe cinematografice izolate, surprinse cu încetinitorul de către autor.

Limbajul este de o mare forță expresivă. Verbele și comparațiile de esență populară surprind mișcarea mulțimii în imagini plastice: „lumea viermuia prin curte”; „prin ogradă adulmecau cei veniți din urmă”; mulți „dădeau tîrcoale hambarelor”; glasurile „se împleteau, se încurcau și se întreceau”, oamenii „se îmbulzeau”, țăranii trepădau de nerăbdare. Dina-



mismul și dramatismul scenelor în care mulțimea se dezvăluie într-o mișcare colectivă, ca un tot, ca o forță, se realizează prin aglomerare de verbe la imperfect sau perfect simplu (strigau, bolboceau, țîșniră, răbufni). Comparațiile sînt de o mare concretețe: „Mulțimea de țărani începu deodată o mișcare pe loc ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte și într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică”, mulțimea frămîntată „ca o baltă răscolită de o furtună năpraznică” „se îndoia cînd încoace, cînd încolo”.

Scena năvălirii mulțimii în curtea conacului lui Miron Iuga și uciderea acestuia e memorabilă. La început, apare în prim planul imaginii Miron Iuga, străduindu-se să-i liniștească pe țărani, ca din ce în ce să se contureze mai bine figura lui Trifon Guju, într-un crescînd al îndrăzelii, ostilității și provocării. Scriitorul notează gesturile, vocea, atitudinea acestuia în întregul ei.

De la notații individuale, scriitorul trece brusc la descrierea mulțimii: „mișcarea mulțimii se involbură. Oamenii se îmbulzesc „val-vîrtej, într-o înnebunire subită”.

Spontaneitatea mișcării, reacțiile haotice, lipsa de organizare sînt evidente. După uciderea lui Miron Iuga, „oamenii alergau de ici-colo năuciți în ograda cea mare a conacului vociferînd și neștiind ce să facă”.

Din mijlocul mulțimii apar țărani schițați prin gesturi, reacții spontane, tonalitatea vocii. Scriitorul îi aduce alternativ cînd în prim-plan, cînd în planul secund al imaginii. (Ignat Cercel, Leonte Orbișor, Trifon Guju). Scena repri-mării mișcării, impresionantă, vorbește de goana mulțimii, de fuga „dezmățată”, pentru găsirea unui adăpost.

Propozițiile scurte, sincopate sugerează stările interioare ale țăranilor (M.P.)



## VASILE BACIU

*Ion de Liviu Rebreanu*

Cu Vasile Baciul cititorul face cunoștință în primele pagini ale romanului, la hora duminicală, când îl înfruntă pe Ion, ce se ținea după Ana, unicul lui copil. „În clipele acelea sosi, de pe uliță, Vasile Baciul, lălăind un cântec de beție, cu pălăria într-o ureche, cu ochii înroșiți și tulburați de băutură. Se clătina ușor în mers și dădea într-una din mâini, parcă s-ar sfădi cu un dușman închipuit”.

Necazul lui, îl spune din adâncul inimii sale, cu năduf mare, preotului Belciug care asista la petrecerea satului: „Că o fată am și eu și nu-mi place deloc fata pe care o am”.

El vrea „ginere cumsecade, nu fleandură”... Agresarea lui Ion de către Vasile Baciul are loc în momentul când află că Anuța e cu Ion al Glanetașului, „în grădină, sub nuc”. Reacția lui este promptă: „Baciul tresări înțepat. Scoase un țipăt scurt și se îndreaptă cu pași mari spre colțul șurii, unde tocmai se ivera Ana, tremurând de spaimă, căci îi auzise glasul.

Țăranul o văzu, se opri în mijlocul ogrăzii, unde ajunsese, își rășchiră picioarele, își trânti mâinile în șolduri și își împinse burta în afară, privind săgetător la Ana”.

Apoi, el se zvîrcolește în brațele oamenilor răcnind neîncetat:

„— Lăsați-mă!... Lăsați-mă să-i scot blohotăile!... Trebuie să-i beau sîngele, altminteri pleznesc!... Lăsați-mă!... Trebuie să-i beau sîngele, altminteri pleznesc!... Lăsați-mă!...!

Ce are hoțul cu fata mea? Ce are...! Uuuuh!... Lasă-mă, Niștor!... Tfff!...”.



Scriitorul se oprește pe îndelete, cu amănunte, asupra personajului său, întocmindu-i o adevărată fișă caracterologică:

„Era un bărbat silitor Vasile Baciuc când se găsea în toate bune.

A avut o viață grea și plină de trudă, dar s-a ținut totdeauna printre frunțași. Părinții nu i-au dat decât sufletul dintr-însul. S-a însurat cu o fată bogată și urită, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruchipa pământurile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăția îi deschisese mai mare dragostea de muncă. Rîvna de a agonisi îi puse stăpînire pe suflet. Îi era frică mereu că un trăznit din senin îi va zdrobi toată truda vieții”.

Nevasta i-a murit la o naștere, zdruncinîndu-i existența: „Împreună cu ea, Vasile Baciuc a înmormîntat o parte din sufletul său propriu. Îi slăbi pofta de muncă, parcă n-ar mai avea pentru cine să se ostenească. Îi rămăsese o mîngîiere în Ana, care semăna cu mă-sa, dar în același timp o și ura, fiindcă din pricina unui copil s-a tras moartea femeii ce-i fusese reazămul vieții. Căută să-și înnece jalea în rachiuc. Și, deoarece cînd era beat uita tot, se îmbăta din ce în ce mai des. Inima i se înăcrise ca o pungă de piele arsă. Ce agonisea acum dădea pe bătură. Se făcea zi cu zi mai dîrz. Numai moșia îi mai era dragă ca odinioară. Îl durea gîndindu-se că va trebui s-o ciopîrtească spre a potrivi zestre Anei la măritiș. Se frămînta deseori să găsească vreun chip de a nu da nimic cît va trăi dînsul. George al Tomii Bulbuc i se părea singurul care ar putea lua fata, așteptînd zestre pînă la moartea lui. Ana nu se împotriva pe față. Asta îl cătrănea mai rău. În Ion simțea un vrăjmaș. Cum a fost dînsul în tinerețe, așa e feciorul Glanetașului azi. Îi vrea averea. De aceea fierbea de ură chiar numai vîzîndu-l. Și ura i se revărsa asupra Anei mai aprigă, pentru că ea era mai aproape de sufletul lui...”.

Nicolae Manolescu se oprea asupra a trei scene zguduitoare prin tragismul lor în romanul *Ion*, comentînd: „Există oare la noi romane mai întunecat-tragice decît *Ion*? Există ceva similar episodului în care Vasile Baciuc o schingiuește în bătaie pe Ana? sau cea în care Ana vine la Ion acasă, tremurînd de groază și sperînd să-l îmblînzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa



cu briceagul, îl șterge apoi de cioareci «cu mare băgare de seamă» și se uită la femeie «cintărindu-i burta cu o privire triumfătoare?» Puține atrocități din *Răscoala* sînt mai zguduitoare decît sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul, iar moartea nu găsește răsunset nici măcar în simțirea animalelor din grajd, indiferente ca însăși natura”.

În privința firii violente, de o brutalitate primitivă, ce răbufnește cu puterea instinctelor, Vasile Baci, se aseamănă cu dușmanul său, Ion.

„Într-o zi, cînd nîgea mai vrăjmaș, pe la prînzul cel mic, Vasile Baci, îmbrăcat cu cojocul alb de oaie, cu căciula albă de miel înfundată pînă pe ochi, ieși din casă, hotărît să sfîrșească cu Ion. În viața lui, deși era om aproape de cincizeci de ani, n-a umblat pe la judecăți; ș-acuma poimîine are înfățișare cu ginere-său.

S-a ținut, s-a împotrivit, că doar-doar îl va înmuia. Cu cit se apropia însă sorocul, cu atît frica i se încuiba în inimă. S-ajungă el la bătrînețe să-l mănince procesele și avocații! I se părea o rușine nesuferită. Numai derbedeii bat drumurile judecătorilor. Mai bine să-și dea și sufletul din oase decît să mai meargă așa înainte”.

Se măsurară o clipă cu priviri dușmănoase. Apoi porniră vajnic ca doi oameni care se duc într-o bătălie pe viață și pe moarte.

Ninsoarea aspră îi pleznea peste obraji, îi înțepa în ochi, iar vîntul le sîșia în urechi, amenințător. Mergeau alături, cu pași întinși, pîndindu-se cu coada ochiului parcă s-ar fi temut unul de altul!”

Cei doi fac drumul în tăcere, suflînd greu: „Vasile Baci tăcea și uneori mormăia ca un urs scormonit din somn. Acum îi părea rău că s-a pornit să-și dea averea de bunăvoie și, apropiindu-se de Jidovița, îl bătea gîndul tot mai stăruitor să se întoarcă acasă și să lase să hotărască judecata”.

Notarul rămîne surprins de hotărîrea țaranului de a-și da tot pămîntul ginereului său. Scena pune în lumină o neputință și o disperare a omului cutremurătoare: „Amu eu am îmbătrînit și cine știe cîte zile m-a mai ține Dumnezeu... Am muncit destul și m-am trudit. Amu-i rîndul tineretului... Noi am isprăvit cu lumea...”



Așa că m-am gindit să le mai dau și ce mi-a rămas, să știu cel puțin că am dat tot și nu mai am nici o grije, sfârși Vasile cu un suris trist, privind drept în ochii notarului". La întrebarea notarului, câte locuri sint, Ion răspunde prompt: „— Apoi, opt ar mai fi, domnule notar! interveni brusc Ion. E porumbiștea cea mare din Lunci, apoi patru delnicioare cu ovăz în Săhată și apoi trei holde de primăvară în hotarul Săscuții... Dar mai e și casa, și... — Iacă, dînsul le știe mai bine ca mine, zise bătrînul cu același zîmbet trist, dar cu glasul mai aspru".

La întrebarea notarului „Dar tu din ce-o să trăiești?" Vasile Baciuc insistă să-și dea toată averea fără să-și oprească nimic pentru sine: „— Tot, tot... să se isprăvească!"

La circiumă, aflați față în față, Vasile Baciuc citi în ochii ginererului biruința ce strălucea atît de ațîțătoare că, „în curînd, Vasile o simți, pătrunzîndu-i în creieri și clătinîndu-i temeliile". Toate sentimentele trăite răbufniră cu violență, dintr-o răsufare:

„— Tilharule, tilharule, m-ai lăsat pe drumuri!... Mi-ai furat pămîntul, hoțule! M-ai omorît, hoțule! urlă Vasile furios și neputincios, tăvălindu-se pe podelele murdare".

Și destinul lui Vasile Baciuc este tragic. Rămîne fără pămînt, fiindcă pămîntul, după învoiala scrisă făcută cu preotul Belciug și Ion, rămînea bisericii. (M.P.)

Vasilescu v. Fred Vasilescu

## VIDRA

*Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu

Prin *Răzvan și Vidra*, „poemă dramatică în cinci cînturi", Hasdeu îmbogățește literatura română nu numai cu o personalitate de excepție, ce reflectă ideile înaintate ale autorului, ci și cu un personaj feminin de referință.

Nepoată a lui Moțoc, Vidra vorbește cu mîndrie de originea sa: „O muiere din neam — celui groaznic bărbat / Care numai c-o-mbrîncire patru domni a răsturnat, / Ș-al

căruia falnic singe clocotește cu putere, / Ca talazurile mării, în pieptul meu de muiere" /.

Fascinată de noblețea caracterului căpitanului de haiduci — Răzvan, care-l iartă pe cel care-l făcuse rob „pentru-un galben“, boierul Zbierea, Vidra-i vorbește cu înflăcărată admirație, făcând abstracție de deosebirea socială dintre ei: „Aș fi mândră, căpitane, ca să strâng o mână, care / Nu voiește să-și răzbune numai prin iertare / ...“

De la boierul Ganea aflăm c-a-n drăgit-o, pe Vidra, „fată de neam“, care, din nenorocire, „n-are mamă, nici tată, / Ș-unchiu-său vrea să-i răpească moștenierea cea bogată“.

Cucerită de rugămințile lui Răzvan, Vidra se autocaracterizează, relevându-și cu luciditate și mândrie calitățile alese: inteligență, stăpânire de sine, mândrie: „De când oamenii din codru răpitu-m-au după drum, / N-am oftat, n-am zis o vorbă, fost-am mută pîn-acum, / Oprind lacrima pe geană și-necînd în piept suspine, / Ca să nu pogor pe Vidra pîn' la ei și pîn' la tine...“.

Știind să prețuiască virtuțile alese, cu intuiție și sensibilitate feminină, Vidra prevede un destin de excepție pentru Răzvan: „Nu-i femeie să nu-și simtă inima-i în turburare / Cînd s-așterne de-nainte-i luminînd o faptă mare... / Rob, țigan, haiduc, ori-unde soarta să te fi adus, / Un suflet c-al dumitale își va face loc în sus!“

Rămînînd „ațintit“, Răzvan e învăluit de fiorul dragostei: „O, tu, femeie măreață! tu un inger! tu o zină! / Tu ivire minunată ce-mi răasai ca o lumină!“

Acea „dragoste sălbatică“ și devotamentul față de bărbatul iubit sînt temelia pe care se vor constitui toate acțiunile Vidrei, menită să-l urce pe Răzvan tot mai sus, motivîndu-și comportamentul: „o prăpastie ne desparte: eu prea sus și tu prea jos“.

Acestor sentimente trainice și adevărate, Vidra adaugă fiorul dragostei de țară adus ca argument al ambițiilor sale: „Omîul ce-și iubește țara cu adevăratul dor, / Nu-i pasă de lutul țării, ci de al țării viitor, / Năzuiește pîn' la stele, fă-te tot și tot mai mare, / Și slava-ți o să mărească țara sa din depărtare“...

Vidra este un personaj complex, viguros, o prezentă feminină de excepție, cu o voință puternică și un clocot de



viață impresionant", o femeie croită dintr-un aliaj imperial" după cum remarcă Paul Cornea.

Ambiția și setea de mărire stimulează orgoliul și energia latentă a lui Răzvan, ea asumându-și rolul împlinirii „zodiei” destinată eroului, în care ea crede: „Vidra-i pentru tine în lume / Ca izvoarele de munte / Ce fac Dunărea să spume / Din pîraiele mărunte”. Hasdeu a dat astfel eroinei un „fundament etic”, ea definindu-și singură menirea (Șerban Cioculescu).

În impulsionarea lui Răzvan, Vidra folosește mijloace variate: patima banilor ce-l stăpînește pe Zbiera o prezintă drept pildă demnă de urmat în drumul spre mărire: „Vezi! Învață de la dînsul patima ce vrea să zică! / O! dacă și tu, Răzvane, ai simți așa de tare / Mîndra patimă de-a crește tot mai mare și mai mare, / Precum Zbiera mii de galbeni din nemica secerat, / Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!...”

Vidra trece printr-o varietate de atitudini față de Răzvan, modificîndu-și comportamentul în funcție de reacțiile lui, în dorința ei de mărire: la început îl îndeamnă, insistă, dar îl și mustră spre a-i sensibiliza orgoliul și a-l scoate din inerție.

Inteligentă și tenace, cu o puternică personalitate, ea inoculează constant ideea măririi lui Răzvan, manifestîndu-se mereu nemulțumită, suscitînd orgoliul bărbatului iubit: „Căpitan? ce mare treabă! Căpitanu-i o furnică! ...o jucărie! ...E un covrig...”

Ea se dovedește cunoscătoare a psihologiei omenești, intuind reacțiile orgoliului masculin rănit. De aceea, îi va reproșa mereu lui Răzvan lipsa dorinței de a urca tot mai sus: „Setea de-a merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește”, exprimîndu-și ferm și dominator propria voință: „Eu voiesc, și-o vei avea”.

Pentru a-l stimula la mărire, Vidra aruncă disprețul său asupra lui Răzvan, mîndră de originea sa: „Fugi! Mi-e milă și mi-e jale! Mic, tot mic și iarăși mic”. Nu se dă în lături de la amenințări, îndreptîndu-și săgețile către inima iubitoare a lui Răzvan: „Eu te las! Te las, Răzvane!”

Vidra este apreciată elogios și de cei din jur: Hatman o numește „femeie vitează, Ce-te-nsoțește-n războaie, înfruntă

moartea, veghează / Pe cîmpul de bătălie... Minune dintre femei!"

Chiar și oamenii simpli, tovarăși de haiducie cu Răzvan, observă calitățile acestei femei neobișnuite: „Un fătoi ce călărește și-mpușcă chiar, ca un zmeu / Într-o zi am întîlnit-o alergînd la vînătoare... / E voinică, n-am ce zice! Și-i frumoasă ca o floare...”, (Hoțul II), sau: Vidra-i o fată semeață, bîcsită cu fudulie, / Care n-a să bage-n samă nici chiar pe sfîntul Ilie”.

Aspirațiile, atît de înălțătoare ale Vidrei, de unire a țărilor surori, se împletesc cu iubirea înflăcărată și satornică pentru Răzvan, aureolînd caracterul acestei femei de excepție: „Ba înc-aș vrea ca mine / Tu să legi într-o cunună, toate țările române. / Încît de la Marea Neagră pîn-la falnicul Carpați / Să nu domnești ca un Vodă, ci / ca Răzvan împărat!”

Tandă și vulcanică, curajoasă și fermă, acest personaj feminin cu o voință și o tenacitate rar întîlnite, a fost alăturat eroinelor antice prin echilibrul interior, discreția durerii, relevată cu mare forță în scena morții bărbatului iubit și în fața destinului crud. Ea însăși e un chip al durerii: „Nu vezi că-i moartă și Vidra? N-a zis un singur cuvînt / Nici o vorbă, nici un țipăt privind pe Răzvan că moare!...”

După Eugen Lovinescu, însă, „Vidra e concepută ca un fel de *mulier impotens*, minată numai de ambiție: o femeie ce-și face din bărbat un braț, pentru a-și realiza nesațiul stăpînirii și spiritul de inițiativă, amestec din Doamna Chiajna și din Lady Macbeth”. (M.P.)

## VITORIA LIPAN

### *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

„Apărut în 1930, *Baltagul* rămîne în ultima analiză, romanul unui suflet de munteancă...” (Perpessicius).

Vitoria Lipan, munteancă de la Măgura Tarcăului, trăiește viața aspră a oamenilor de la munte. Ei își cîștigă piinea de toate zilele cu toporul ori cu coța, foarte pricepuți în meș-



teșugul oieritului, cunoscînd taina laptelui acru ș-a brînzei de burduf; iar femeile „trăgeau lina în fușalăi”.

Uneori, Vitoria se ducea singură la cîmpie și încărca făina de păpușoi în desagi „pe cinci căluți”. Pe cel din frunte călărea ea „bărbătește”.

Viața femeilor de la munte este grea, uneori „stau văduve înainte de vreme”, ca dînsa.

Figură reprezentativă de erou popular, Vitoria întrunește calități fundamentale ale omului simplu care se înscriu în principiile etice pe care le apreciază cel mai mult poporul român: cultul adevărului, al dreptății, al respectării legii strămoșești și al datinei. „Ea nu este o individualitate, ci un exponent al speței” (G. Călinescu).

Scriitorul realizează un portret al eroinei în cîteva linii, concentrînd frumusețea și forța lăuntrică, inefabilul feminin: „Ea era deasupra tuturor; avea într-însa o putere ș-o taină pe care Lipan nu era în stare să le deslege. Venea la dînsa ca la apa cea bună”.

Portretul fizic surprinde elemente ce configurează trăirea interioară: ochii căprui, „aprigi și încă tineri căutau zări necunoscute”, erau „duși departe”, lumina castanie a părului.

Scriitorul dezvăluie neliniștea eroinei datorată întîrzierii (șaptezeci și trei de zile), peste obicei, a lui Nechifor Lipan, „dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani”, plecat de Dorna să cumpere oi.

Manifestările exterioare ale femeii vorbesc de frămîntările ei: „Fusul se învirtea harnic, dar singur”.

Mergînd la părintele Dănilă pentru sfat, ea aduce în sprijinul grijii și neliniștii sale, dragostea ei statornică pentru bărbatul căruia ajunsese să-i știe „drumul și întoarcerile. Poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari și cu petrecere, ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălașul lui. Știe că-l doresc și nici eu nu i-am fost urită”. Munteanca își cunoaște bărbatul așa cum știe semnele vremii.

În aceste clipe grele, de căutare a adevărului despre bărbatul ei, ea are revelația păstrării tinereții iubirii. Călătorind după semnele ei, „Vitoria trăiește retrospectiv taina iubirii” (Z. Sîngeorzan).

Întreaga strategie a Vitoriei se desfășoară între două coordonate fundamentale ale cunoașterii: știința semnelor, „vocea anotimpului”, în deplin acord cu „vocea experienței morale (intuitivă și profetică) care se completează și se desfășoară paralel” (Z. Sîngeorzan).

Acționînd în funcție de aceste coordonate, eroina se definește pe sine:

Primele semne rău prevestitoare sînt visele: cel dintîi vis, care a împuns-o în inimă ș-a tulburat-o, „i-l arată pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea”: altă dată l-a visat rău, „trecînd călare o apă neagră... Era cu fața încolo”.

Un semn este și glasul lui Lipan, venit din memoria ei afectivă, „dar nu putea să-i vadă chipul”, deci sincronizarea cu realitatea nu are loc. Neliniștea devine bănuială, „un vierme neadormit”. Pentru Vitoria, timpul stătu; îl însemna totuși cu „vinerile negre, în care se purta de colo-colo, fără hrană, fără apă, fără cuvînt, cu broboada cernită peste gură”; e un chip al durerii, căci Vitoria „se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine”.

Acolo, în labirintul său interior (labirintul—metaforă a căutării) se petrec toate, într-un timp și un spațiu numai al ei, de unde răzbăt toate hotărîrile și acțiunile ei (Marin Mincu).

Plină de „gînduri”, de „patimă și durere”, ea se socotea „moartă ca și omul ei care nu era lîngă dînsa”. De fapt asistăm la o dedublare clasică a eroinei. Ea pare aceeași, în exterior, dar viața ei interioară se adîncește. Ea își adaptează comportamentul în funcție de comandamentele interioare. Acolo, în sine, se orînduiește totul.

Gheorghită observă și vorbește de schimbarea mamei sale; „Și maică-sa s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică”.

Vitoria „nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului”, observă G. Călinescu. Ea înțelege semnele naturii. Mai ales vîntul dă semne, „trecu șușuind prin crengile subțirite ale mestecenilor”, pădurea de brad „dădu și ea zvon”, „brazii sînt mai negri decît de obicei”. Are „să vremuiască” pentru că „dumbrăvencile zboară în cîrduri sub soare”; dar mai ales „nourul către Ceahlău e cu bucluc” — de-acu



vine iarnă". Elementele naturii îndeplinesc o funcție simbolică. Declanșarea iernii vestește drama.

Alte semne vin din vremuri imemorabile: „cucoșul, așezat pe prag, se întoarce cu pliscul spre poartă, dă semn de plecare, deci Lipan nu va veni." Vitoria este o sinteză de spiritualitate străveche românească, ea respectă neabătut datina moștenită din vechime manifestată în viața cotidiană, sau la evenimente cruciale (nunți, botezuri, înmormântări).

La Mănăstirea Bistrița, Vitoria dăruiește icoanei Sf. Ana năframa c-un ban de argint legat într-un colț și îi spuse în șoaptă „taina ei", îi spuse și visul și ceru răspuns, după aceea trece la ușa din stînga a altarului, cerînd sfat părintelui, dovedind luciditate și chibzuință în toate mișcările ei: vinde și strînge bani, se spovedește și se împărtășește, dă faurului fier să-i bată baltag pe care-l blagoslovește părintele Daniil; și, pornind la drum, își avertizează fiul: „de-acum mîncarea noastră are să fie din pumn și din picioare". Hotărîrea de a afla adevărul și a răzbuna moartea bărbatului ei e luată: „Se curățise de orice gînduri și daruri în afară în scopul neclintit".

Domnu' David, care-i va cumpăra marfa (burduri de brînză, piei de oaie), învoindu-se la preț cu Vitoria, este în admirația acestei femei: „dacă n-aș fi ovrei și însurat, și munteanca asta n-ar avea soț, într-o săptămînă aș face o nuntă".

Ea dezvăluie o intuiție psihologică pătrunzătoare. Înțelege că experiența drumurilor pe care va umbla îi va matura feciorul, acum încă un copil, și că acesta va deveni bărbat: „Nu te uita urît Gheorghită, că pentru tine de-acu înainte începe a răsări soarele... Înțelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăți bărbat".

Proiectată în realitatea contingentă, monografică și mitică a romanului, Vitoria este o apariție tulburătoare. Pe măsură ce are certitudinea morții lui Lipan, procesul ei de interiorizare se adîncește, iar îndepărtarea de real se face simțită. În popasurile la Fărcașa, la Borca sau la Cruci, Vitoria respectă ceremoniile la care asistă (cumătrie, nuntă) Cînd se culcă „face semnul crucii mărunt și de mai multe ori, o lasă pe Minodora la Mănăstirea Văratecului, duce la biserică daruri (colaci, colivă undelemn) pentru slujba celor patruzeci de mucenici; aprinde cu mîna ei făclii, se închină

la toate icoanele: „bătu mătanie sărutînd lespedea de piatră”, plăti părintelui „trei hîrtii de cîte douăzeci”.

Solemnitatea pregătirii plecării dezvăluie astfel un ritual străvechi. Modul de viață, moștenit din strămoși, are automatismele lui, pe care Vitoria le respectă.

Sfaturile gospodărești date argatului, din spirit de prevedere (trimite zestrea Minodorei la mănăstire, la loc sigur), masa luată înainte de plecării evidențiază automatismele vieții cotidiene, dar și meticulozitatea pregătirii de drum: „răstoarnă mămăliga pe fund, spune ferm Minodorei; ad-o la măsută și te așază. De mîni, nu mai avem tihna asta. Cît om umbla ș-om căuta, mîncarea noastră are să fie din pumn și în picioare”.

Înțelepciunea, inteligența și luciditatea îi dirijază comportamentul: cere bani mărunți negustorului să-i aibă la îndemîină, îi leagă într-un colț de năframă; s-a hotărît să umble „decît între răsăritul și asfințitul soarelui” și să se alătore pe lîngă oameni. O voință neclintită în descoperirea adevărului și o judecată limpede o însoțesc permanent: „Mai ales dacă-i pierit, cată să-l găsesc; căci viu, se poate întoarce și singur”. Bănuiala devine aproape certitudine. La Călugăreni, ea cumpănește în sine vorbele domnului David despre Nechifor Lipan. La culcare, după ce se închină, ea încearcă „să-l oprească pe Lipan și să-i întoarcă spre ea obrazul, ca să i-l cetească. El însă era tot mai în fund”... „El tot căzut undeva trebuie să fie. Îl mai cheamă o dată cu toată ființa, iertîndu-l pentru orice și Nechifor Lipan nu-i răspunde”. La Fărcașa aflînd despre trecerea omului „cu un cal negru țintat în frunte” și cu căciulă brumărie, ea va lepăda o picătură din păhăruț înainte de a bea rachiul” (cum se face pentru cei morți).

Vitoria reconstituie drumul făcut de bărbatul ei; toate mișcările lui sînt reluate. „Se ferea de adunări de oameni, alte-ori se amesteca printre lume ca să poată mai bine iscodi și băga în samă”. „Semnele ce i se arată sînt îndelung gîndite, un vis risipește o îndoială și aduce alta; ea caută confirmările în lumea din jur. Sadoveanu regizează magistral invazia derutei feminine” (Z. Sîngeorzan).

La Dorna, femeia nu simțea nimic din afară; o mistuia „o arșiță dinlăuntru și o năbușea. Avea credință că aici avea să se aleagă o rînduială nouă a vieții ei”. Și, într-adevăr,



aici la Dorna, Vitoria afla că omul ei a cumpărat trei sute de oi. Mergînd și întrebînd, cu discreție și inteligență, din loc în loc, din han în han, tenace și dîrză; ea cumpănește și pune cap la cap cele aflate, ia urma oilor și a călăreților. La Sabasa, „în întuneric, începu să i se facă lumină”.

Cuvintele cheie în jurul cătora se concentrează discursul narativ al romanului, ce definesc eroina: rînduială, semn, întuneric, lumină, au încărcătură simbolică: „Gîndurile i se limpezesc. La Sabasa fuseseră cu turmele trei stăpîni, iar la Suha doi. Ea „clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru... Ca și cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu așteptînd și cugetînd. Acuma vedea adevărat și bine că vîntul a conținut. Căzuse jos, în vale, și amuțise și el. Semnul era vădit”. Aici găsește Vitoria cheia adevărului, în rîpa de sub crucea Talienilor.

Scena găsirii cîinelui la Sabasa este de o pătrunzătoare observație psihologică. Scriitorul este atent la reacțiile femeii, care dezvăluie ce se petrece în sufletul ei: „Femeia avea în ea o sîrșeală bolnavă și-n același timp o bucurie, găsind în animal o parte din ființa celui-prăpădit”.

Puternice trăiri sufletești sînt sugerate doar, cu finețe și discreția notației: „Deodată li se îmlujoraseră obraji și luceau ochii — acolo, jos, în rîpă se aflau rămășițele bărbatului ei iubit. George Călinescu vedea în Vitoria Lipan „un hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare (înmormîntarea și praznicul) și cînd dovada s-a făcut dă drumul răzbunării”.

Din momentul acesta pentru întîia oară Lipan își întor-sese fața către Vitoria și grăi numai pentru ea.

Vitoria regizează magistral scena demascării vinovaților. Ea împlinește judecata dreaptă, fără de care sufletul ei n-ar fi avut odihnă. Cu o logică impecabilă, prin vorbe înțepătoare, aluzive, ea-i strînge, psihologic, pe făptașii crimei, fără scăpare, la praznic. De față cu toți mesenii, ea împlinește judecata dreaptă: „filfii cu brațele ca din aripi după el (Bogza) și, țîșnind către prag țipă: „Gheorghită! dă drumul cîinelui”!

Datoria față de bărbatul ucis fusese „împlinită cu muchea baltagului în frunte” asupra ucigașului prin feciorul ei

Gheorghită. Scena răzbunării lui Nechifor Lipan de către mamă și fiu este plină de măreție, simbol al adevărului și dreptății care triumfă.

Pentru Vitoria datoria creștinească se află înaintea de toate. Ea trebuie să-și scoată bărbatul din ripă, să-l îngroape în țințirim, „să nu rămie între lupi, să-l aduc între creștini”.

Datina înmormântării și pedepsirea ucigașilor vin dintr-o etică străveche a poporului: „cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască. Blăstămat este, să fie urmărit și dat pe față. Dator este să-l urmărească omul, rînduit este să-l urmărească fiarele și dobitoacele”.

Vitoria a trăit o metamorfoză fundamentală: „Nimeni nu poate sări peste umbra lui”, spunea rîzînd Nechifor Lipan. Femeia trece peste această umbră, dobîndind lumina adevărului și dreptății împlinite.

În comportamentul Vitoriei se cuprinde o întreagă filozofie de viață (ca și ciobanul din Miorița), un echilibru și o măsură în toate, fără nici o tînguire, moștenite din asprimea vieții din vremuri imemorabile. Odată împlinită datoria către cel ucis, totul reintră în tiparul vieții de la munte: „Ș-apoi, după aceia ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte le-am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela înalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor”. Liniștea și ordinea vieții au fost restabilite. Descoperind adevărul, Vitoria verifică implicit armonia lumii: „află ceva mai mult decît pe făptuitorii omorului și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o”, notează N. Manolescu.

Prin sobrietatea, simplitatea gravă a eroinei învăluită în „duhul eposului popular, al ritualurilor străvechi, cu iz de epopee existențială”, Vitoria a fost alăturată eroinelor din tragediile antice (Perpessicius). Dar ea rămîne, mai ales, un personaj ce ilustrează profund o spiritualitate țărănească străveche, un model prin cultul adevărului, dreptății și tradiției. (M.P.)



În ceea ce privește dramaturgia lui Marin Sorescu, Eugen Simion vorbește despre faptul că autorul se găsește sub semnul „căutării spirituale”. Elocvent în acest sens este chiar titlul volumului de teatru apărut în 1974, *Setea muntelui de sare*.

Creația dramatică se încadrează între anii 1968 — *Iona* și 1980 — *Răceala*. Și în teatru se caută o cale a ieșirii din absurd ca în *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, sau se încearcă o meditație asupra istoriei prin parabolă, ironie.

Astfel, titlul dramei *Răceala* sugerează faptul că ivazia lui Mahomed al II-lea (cuceritorul Bizanțului) a fost o simplă „răceală” o schimbare temporară de climă, de frig trecător și care n-a putut zdruncina existența valahilor — popor mândru și dîrz, cu o demnitate de neclintit. „Te-au rănit?” — întreabă doamna Stanca pe soțul întors de pe cîmpul de luptă: „De fiecare dată te-alegi cu o rană. Ești însemnat ca un răboj, încrestat ca un toiag”. „Aș! O simplă răceală — răspunde cu un umor rece căpitanul Toma” — „Dacă-mi pui tu ventuzele, mă înzdrăvenesc. O să fie ca și cînd m-ar fi pișcat un purice”.

*Răceala* — piesă în 4 acte și 22 de tablouri — pune în lumină personalitatea lui Vlad Țepeș deși acesta nu apare niciodată. Figura lui capătă în fața turcilor, a lui Mahomed al II-lea, dimensiuni legendare. Astfel, Pașa din Vidin — personaj cu inteligență sarcastică din anturajul lui Mahomed al II-lea, vorbește despre cinstea și demnitatea lui Țepeș, asprimea dreaptă, aplecarea spre artă, capacitatea de organizare socială, vitejia sa. În antiteză, Radu cel Frumos vorbește despre o imagine dezastruoasă fiindcă dorește tronul.

Mahomed se și vede învingător: „Va fi cea mai mare victorie a mea, pentru că se face fără vărsare de sînge”. Pentru ca, apoi, strategic să spună: „E un om pe care e bine să-l ai prieten... Ne trebuie liniște la graniță... Pe de altă parte, Țepeș e destoinic. A luat măsuri menite să îmbunătățească situația în țară...” Aroganța este vizibilă: „Cînd o fi gata-gata... Năvălim... îi mai dăm înapoi cu două secole”. Autorul sugerează ideea că imperiul era măcinat

de contradicții, ca și curtea — Mahomed este preocupat de literatură, face versuri: „Sînt în criză de creație. V-am chemat aici, ca să vă anunț de pe această pernă, că de azi m-am lăsat de scris. Vă rog să nu mai stăruiți, hotărîrea mea e luată. Dau ordin să nu mă mai considerați poet genial și să mă scoateți din abecedar. N-am talent. Menirea mea e să cuceresc lumea nu cu pana, ci cu sabia”. Baftangioglu — căpetenia, turcă — este convins că fără bacșiș nu te poți apropia de cort; Pașa din Vidin crede că este pripită campania transdanubiană „pînă nu ne consolidăm peticele, coatele, genunchii”, iar Beșleagă — tot o căpetenie — afirmă că: „soldații n-au zembe în ce-și fierbe linte, aprind focul, unii au rămas chiar desculți, toți umblă în zdrențe”.

Năvălirea otomanilor este comparată cu revărsarea puhoaielor ce cară cu ele bunuri de preț, resturi ale civilizației, mizerii ascunse, lucruri de care nimeni nu are nevoie. Mahomed duce cu el o cușcă cu actori care-i joacă, în fiecare seară, căderea curții bizantine. În acest sens Marin Sorescu folosește formula modernă de „teatru în teatru”. Spectacolul jucat este semnificativ — înscenînd trădări, răsturnări de situații, aranjamente de funcții și ranguri, ședințe de tron etc. Deși este un joc pentru plăcerea sultanului, replicile actorilor au transparența realităților. Astfel, sultanul nu-și poate exercita puterea dată de divinitate fiindcă „e vîrit pînă peste cap în problemele abecedarului turc: vrea ca toți fiii șeicilor, califilor, beilor să învețe de acum încolo carte în spiritul culturii musulmane, să nu mai fie la remorca culturii grecești”.

Prezența valahilor transpare pe tot parcursul piesei, chiar de la început. Astfel, Radu cel Frumos îi replică dur lui Mahomed: „Poporul meu înghite imperii: „E mic, dar asta face tot timpul... cu asta se ocupă. A mai înghițit vreo cîteva pînă acum... de ce nu și pe...” Are o situație tragică — este nostalgic după cerul albastru al țării și dorește cucerirea unui pămînt pe care însă să nu-l împartă cu străinii, spre deosebire de atitudinea lui Pînzaru care joacă rolul „înstrăinatului” de țară.

Valahii sînt caracterizați ca pacifiști, dar într-o stare de ofensivă, care trebuie să lupte „și cu auzul și cu mirosul și cu pipăitul” și abia la urmă cu sabia. Aima lor principală în luptă cu dușmanul este moralitatea exemplară: „Vreau



să mor convins că am dreptate — îi replică Papuc, căpitanului Toma. Numai dînd exemple groaznice putem, într-un timp ca ăsta, stăvili hoția, lașitatea, vorba lungă, curvia, minciuna, trădarea". Satul se află sub protecția femeilor, bărbații fiind la luptă.

Finalul piesei este semnificativ. Astfel, Marin Marin întreabă (săpînd cu dalta): „iară. Și după iară, ce vine? Doamna Stanca răspunde: „Iară în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgînii la Oiești". Finalul se desfășoară pe zgomotul clopotelor ce se auzeau, clopote care prevesteau evenimente majore din viața oamenilor, între care și moartea. Prezintă din perspectiva absurdului, ca o ironie, dar grav, Safta, slujnică în casa lui Toma, povestește: „S-a întîmplat așa de multe ori. Venea acasă din război, se culca și murea... La urmă se scula sănătos. Vezi, războiul e lucru greu. O dată am tras clopotele și el s-a ridicat a treia zi în capul oaselor: „Ce e hărmălaia asta?" Lumea s-a speriat, cică: „Aoleu! Păi, pentru înmormîntare". Și el s-a ridicat și s-a răstit la lume: „Duceți-vă că n-am murit. Nu mai poate omul să tragă un pui de somn... Am fost ostenit, na! Am dormit mult?" „Azi era a treia zi. Groapa era făcută, lespedeă dusă la cimitir. „Să mi-o țineți aici, în odaie, n-o mai duceți la cimitir. Nu murim noi, așa, cu una cu două". (Merge la Toma. Îl pipăie, îngrijorată. Rece).

Din punct de vedere al compoziției, fiecare act și tablou se deschid cu unele precizări de decor care însă situează acțiunea în timp, spațiu, marcînd și prezența unor personaje.

Ca și în scrierile lui Ion Creangă, Marin Sorescu folosește enigma semnelor („Apă tulbure înseamnă necaz" — spune Safta) iar Doamna Stanca continuă: „...și parcă cineva sapă o groapă în grădină. Zicea că trebuie să-mi îngroape poarta, să nu putrezească. Auzi, ce idee, să-mi îngroape poarta, să nu putrezească..." a povestirilor; proverbe, zicători, expresii populare cu valoare de cunoaștere. Uneori spunerea lor este mucalită, disimulînd.

Aluziile vieții explică repetabilitatea ca în poezia *Glossă* a lui Eminescu: „Căci acelorași mijloace / Se supun cîte există, / Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă; / Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă, / Amăgit atît de-adesă / Nu spera și nu ai teamă".

Sînt de menționat onomastica, precum și indicațiile scenice care se constituie ca o contribuție de seamă a scriitorului la caracterizarea situațiilor, a personajelor.

Și în *Răceala*, ca și în drama *A treia țeapă*, scriitorul nu reconstituie istoria ci o implică pe cele două coordonate fundamentale: universul năvălitorilor și cel al Țării Românești, al poporului ei de țărani care-și apără spiritualitatea, independența. Actul al patrulea al dramei *Răceala* concentrează subiectul -- prin cele două tabere aflate în conflict.

Marin Sorescu scrie deci o piesă despre Mahomed și Țepeș, dar fără Țepeș. Așadar, folosește în piesă atît personaje individualizate cît și personaje simboluri — cum este cazul lui Vlad Țepeș.

Prin tonul familiar, cu umor, uneori ironic, Marin Sorescu reușește să aducă un elogiu oamenilor simpli care ignoră moartea, relevînd lupta pentru libertate, statornicia noastră, posibilă prin tenacitate, credință, bunătate și frumusețe spirituală. (C.B.)

## ZAHARIA HERDELEA

Ion de Liviu Rebreanu

Pe celălalt plan al romanului se desfășoară existența familiilor de cărturari, care se păstrează oarecum izolată, din „orgoliu de castă” (G. Călinescu).

Scriitorul îi introduce „în scenă” la hora duminicală, aflată în toi.

„Deodată toată lumea se întoarce spre uliță. Toți bărbații scoaseră plăriile, iar cei de pe prispă se sculară în picioare... Venea preotul Belciug împreună cu doamna Maria Herdelea, soția învățătorului, cu domnișoara Laura și cu Titu. Primarul și fruntașii satului ieșiră în poartă întru întîmpinarea domnilor”.

Prin neînsemnatele și obișnuitele evenimente familiale din casa Herdelea, alături de cele ale satului, „rostogolirea romanului este epopeică” (G. Călinescu).



Învățător cu o situație materială modestă, Zaharia Herdelea este mereu amenințat de grijile familiei, de măritatul fetelor (Laura, Ghighi), de afirmarea ca gazetar a lui Titu, de autorități, de teama de a nu-și pierde casa construită pe pământul preotului Belciug; din ce în ce e tot mai resemnat din cauza unor iluzii spulberate, a compromisurilor ce i-au călcat pe inimă.

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* conturează esența personajelor din romanul *Ion*, arătînd că „eroii nu sînt complicați, ci tipici. Herdelea e tatăl prudent, umil, ca să-și poată crește progenitura, muncit de gînduri, rușinat. Onoarea, instinctul îi spun să fie patriot român, adică martir. Simțul de conservare familială, datele politice imediate îl îndeamnă la cumînțenie. De aici chinul lui suflesc, duplicitatea umilă, imprudențele naționaliste și micile tranzacții «renegate»”.

Lipsit de fermitate, și, într-un fel și cu o anumită naivitate, dintr-o bunătate funciară, Herdelea va intra în tot felul de încurcături, neplăceri, susținîndu-l pe Ion, împotriva voinței preotului Belciug, va sprijini candidatura lui Beck, ca deputat, împotriva concurentului român, sperînd în protecție. Gîndind la propria-i viață, retrospectiv, își recunoaște singur slăbiciunile, înfrîngerile, zbaterile:

„...Numai umilințe, speranțe veșnic spulberate, necazuri necurmăte. Viața și-a bătut mereu joc de dînsul, impunîndu-i mereu compromisuri, din pricina cărora nu și-a putut asculta niciodată glasul sufletului”.

Suspendarea din serviciu, revenirea, pensionarea impusă, interesele și certurile mărunte dramatizate, „duelul” dintre el și popa Belciug, proiectate pe fundalul existenței cotidiene a satului, ca și evenimentele tradiționale, fac din romanul *Ion* o monografie a satului ardelenesc.

În planul familial, Herdelea are momente de mulțumire, de tihnă sufletească: Laura se mărită cu tînărul preot George Pinte, care nu cere zestre, Ghighi, în perspectivă, se va căsători cu Zăgreanu, Titu, plecat la București, devenise gazetar; după certuri și dușmăanii aprige, Zaharia și Belciug se împacă pe temelia cauzei naționale a românilor: Așa după cum evidențiază G. Călinescu cu acuitatea-i caracteristică, „Herdelea este învățătorul român care nu vrea să



începe pe copii ungurește și Belciug este preotul care păstrează conștiința românească prin biserică. Nici un scriitor al Ardealului n-a zugrăvit cu mai deplină nepărtinire incertitudinea din sufletele românilor de peste munți din epoca imperiului“.

Dar latura cea mai rezistentă a firii sale este dragostea lui Zaharia Herdelea pentru meseria sa de învățător, pînă la identificarea cu propria sa ființă.

După suspendarea sa, Zaharia Herdelea îl însoțește pe Zăgreanu, tînărul și noul învățător da școală.

„Porniră împreună spre școală. De ce se apropiau, de aceea Herdelea părea mai vesel și de aceea inima lui gema mai sfîșiată. Spunea rîzînd cît se bucură că mai scapă puțin de povara școlii, după ce și-a tocit plămîinii treizeci și atîția de ani cu atîtea sute de copii nebunateci, ci în gînd își zicea că nici o meserie nu-i mai frumoasă pe pămînt ca aceea de-a desteleni mințile tinerelor vlăstare omenești.

Cînd intrară în școală, gălăgia zburdalnică amuți și copiii săriră în picioare. Herdelea îi cuprinse pe toți într-o privire duioasă, parcă toți ar fi fost trup din trupul lui. Apoi, într-o tăcere întreruptă doar de cîte-o șoaptă speriată sau de vreun ris înfundat, Herdelea predase tînărului cheia dulapului cu biblioteca și arhiva școlii. Și în vremea ce Zăgreanu răsfoi prin condici, bătrînul, cu inima strînsă, își mai aruncă ochii la copiii nedumeriți, la pereții împodobiți cu tabele colorate, la băncile murdare și crestate de mîinile ștregarilor care au trecut prin ele, la mașina de socotit, pînă și la ulcica albastră de băut apă așezată pe cofița cu capac în dosul tablei de scris...

Își petrecu mîna prin păru-i argintiu. Trebui să facă forțări să nu-l podidească lacrimile... Pe urmă își luă pălăria și dădu mîna cu Zăgreanu care strigă sever, pe ungurește:

— Sculați!

Mergînd spre ușă nu mai avu puterea să se uite la copii. Zăgreanu îl însoțește în capul gol pînă afară... Herdelea rămase singur în curtea școlii. Auzi zgomotul șederii elevilor. În uliță se opri iar, cu ochii la harabaia cea lungă și albă, pe care a crezut-o a lui și în care a lăsat mai mult de cinsprezece



ani din viața lui... Glasul ascuțit, poruncitor al noului învățător răsuna acuma într-însă, ștergînd urmele străduințelor lui... Nu se mai putut stăpîni. Lacrimile îi ardeau obrazii.

Cîteva zile parcă avu o piatră pe suflet. Mai cu seamă dimineața, cînd clopotul chema copiii la școală, îl cuprindea un dor chinuitor". (M.P.)

#### VODA

*Meșterul Manole* de Lucian Blaga

V. Manole



Zaharia Trahanache v. Trahanache

## ZAMFIRA

### *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc

Lucian Blaga remarca asemănări și deosebiri privind specificul viziunii artistice la M. Eminescu și G. Coșbuc.

„Ca material poetic Coșbuc e mai românesc decât Eminescu, Coșbuc realizează însă românescul prin descrierea vieții folclorice. De asemenea, și temperamentul lui Coșbuc e un ecou al temperamentului țărănesc. Eminescu are un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească, Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești”.

Victor Eftimiu evoca în cuvinte relevante sensibilitatea și originalitatea creației lui G. Coșbuc: „Coșbuc năvălește în literatură ca o revărsare a zorilor, un cântec de ciocîrlie, (...) în livezi smălțuite cu flori. Aerul sănătos al plaiurilor pătrunde și înviorează sufletul național”.

Poetul mărturisea intenția sa de a realiza o epopee națională pe motive folclorice și mitologice românești. „De cînd am început să scriu m-a frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiectele luate din poveștile poporului și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee”. A realizat din planurile sale creații inspirate din *marile evenimente din viața satului, a omului*: nunta — în *Nunta Zamfirei* și moartea în *Moartea lui Fulger*.

Poemul *Nunta Zamfirei* a fost publicat în revista „*Trîmbuna*” din Sibiu, în anul 1889. Tema, de inspirație folclorică, „o feerie nupțială, infuzată cu cîteva elemente de mitologie, sublimată, dintre care mai lămurit transpar dionisiacul și



panismul. Atmosfera generală este de „vraja și joc” (Petru Poantă). Cadrul este de basm: „E lung pământul, ba e lat, / Dar ca săgeata de bogat”; personajele sînt încîntătoare, mai puțin individualități, mai mult simboluri ale sărbătorii — Viorel: „Un prinț frumos și tinerel” venit dintr-un afund de Răsărit; „roiuri de-mpărați” cu stemă-n frunte și-mbrăcați „Cum astăzi nu-s-toți. „Din fundul lumii, mai din sus”; hainele de pe feciori scliffeau de-argint. Măreția și frumusețea sînt sugerate în strofa devenită celebră pentru eufomie, armonie: Voinicii cai spumau în salt; / Și-n creasta coifului înalt / Prin vulturi vîntul viu vuia, / Vrun prinț mai tînăr cînd trecea / C-un braț în șold și pe prăsea / Cu celălalt” /. Alaiului de nuntă i se alătură splendida imagine a covorului florilor de mai. Și Zamfira face parte din lumea basmului; frumusețea, gingășia, puritatea ei fiind inegalabile: „Și-atunci de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foișor / Ieși Zamfira-n mers isteț, / Frumoasă ca un gînd răzleț, / Cu trupu nalt, cu părul creț, / Cu pas ușor // Un trandafir în văi părea; / Mlădiul, trup i-l încingea / Un brîu de-argint, dar toată-n tot / Frumoasă cît eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea”.

Din evocarea dansului reiese faptul că — păstrînd tradiția — jocul este de o desăvîrșită eleganță, studiată chiar, de o rară vraja în care se prinde și piticul **Barbă-Cot**: „Trei pași la stînga binișor / Și alți trei pași, la dreapta lor; / Se prind de mîini, și se desprind, / S-adună cerc și iar se-ntind, / Și bat pământul tropotind / În tact ușor” /.

Poemul se încheie pe un ton de glumă, specific basmului — patruzeci de zile-ntregi au nuntit — nelipsind urarea de viață lungă pe care Negru-împărat, cu paharul plin „Precum e felul din bătrîni / La orice chef între români, El a-nchinat //”. Și-a zis: — „Cît mac e prin livezi, / Atîția ani la miri urez! / Și-un prinț la anul! blînd și mic, / Să crească mare și voinic, / Iar noi să mai jucăm un pic / Și la botez!”

Se folosesc personificări, hiperbole, metafore, imagini vizuale, auditive, de mișcare; regionalisme, expresii populare dînd basmului un farmec deosebit.

Concluzionînd asupra contribuției lui G. Coșbuc la dezvoltarea limbii și literaturii române, menționăm: continuitatea spiritului național și folcloric al „Daciei literare; pe linia tradiției lui D. Bolintineanu și V. Alecsandri; evocarea

largă a vieții satului românesc sub toate aspectele sociale, naționale, etnografice, punînd în prim plan dragostea, virtuțile poporului, patriotismul său; originalitatea lirismului, lirism obiectiv, cum îl considera și G. Călinescu „mișcarea fiind interioară însă și nu exterioară”. G. Călinescu compară desfășurarea cu un ritual al dansurilor barbare, aci litanică, aci simetrică, de unde și teatralitatea poeziei. Petru Poantă reține atenția asupra faptului că țăranul din poezia de dragoste a lui Coșbuc este ipostaza bunului simț al unui popor, ipostaza sa naturală, spirituală care acționează gîndind, nu instictual. „Eroii săi” stau de vorbă, dovedesc abilitate într-o natură spirituală, senzuală, și ea cu o mare „poftă de joc”. Marin Mincu apreciază că poeziile lui Coșbuc sînt oratorii colective, coruri lirice, arii ale îndrăgostiților (îndrăgostitcî și îndrăgostitului), pasteluri senine și feerice, balade cavalierești, feerice — adevărate coruri, arii duete, cîntece, fragmente de operete, operă lirică, recitative, romane, liederuri, imnuri, laitmotive.

Poezia lui G. Coșbuc este originală prin: lexic, muzicalitate silabică: imagini sonore, eufonie, aliterație, sistem prozodic (versuri lungi, versuri scurte — care subliniază ideea poetică). Mircea Zăciu compară transfigurarea folclorului la G. Coșbuc cu forme noi, rafinate ca și ale pictorului Țuculescu Tudor Vianu vorbește despre preocuparea lui G. Coșbuc pentru traducere, despre îmbinarea epicului cu liricul, apreciind faptul că poetul manifestă predilecție pentru teme istorice, legendare, situații reale de viață.

Creația lui G. Coșbuc este dominată de echilibru, optimism, ceea ce-i conferă claritate. (C.B.)

.Zidarii (Meșterii) — personaj colectiv — *Monăstirea Argeșului* — baladă, v. Manole

## ZBURĂTORUL

— personaj fantastic —

*Zburătorul* de I.H. Rădulescu

Considerat de G. Călinescu „personalitatea cea mai mare a literaturii române îndată după D. Cantemir”, I.H. Rădulescu, prin balada *Zburătorul*, va contribui la întregirea mitu-



rilor prin „mitul erotic, personificare a invaziei instinctului puberal“.

Balada evocă într-o confesiune romantică stările tulburătoare pe care le trăiește eroina baladei — Florica —, primele semne ale dragostei față de „vrhun zburător“.

Apărind într-o atmosferă de mister fantastică „ca o lumină iute de fulger trecătoare“, zburătorul este văzut, mai întâi, ca o „pacoste de zmei“; apoi ca „Balaur de lumină cu coada-nflăcărată / Și pietre nestimate luceau pe el ca foc“ — asemenea unui personaj de basm. Metamorfozat apoi, apare ca un „brad de flăcăiandru, și tras ca prin inel, / Bălai, cu părul d-aur! da slabele lui vine / N-au nici un pic de sînge, ș-un nas-ca vai de el!“

Zburătorul reprezintă de fapt un simbol al dragostei care surprinde tinerețea ca un blestem al vieții, prefăcîndu-se în „vis“, visul în lipitură și „lipitura-n zmeu“, nemaiputînd să faci nici „decîntătură“ nici rugi — fiind potrivită zicala: „Ferească Dumnezeu!“

Considerată capodoperă a poeziei românești (G. Călinescu), *Zburătorul* evocă invazia misterioasă a dragostei: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate, / Mulțimi de vinețele pe sîn mi se ivesc; / Un foc se aprinde-n mine, răcori mă iau la spate, / Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc! // Ah! inimă-mi zvîcnește!... și zboară de la mine! / Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da: / Și cald și rece, uite că-mi furnică prin vine; / În brațe n-am nimica și parcă am ceva“.

Așadar *Zburătorul*, ființă fabuloasă, este imaginat ca un duh care chinuie somnul fetelor tinere.

Mitul a mai fost preluat și de Mihai Eminescu, în *Călin* (*File din poveste*). (C.B.)

## ZOE TRAHANACHE

*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

V. și Agamemnon Dandanche

Zoe, considerată de Pompiliu Constantinescu mai emancipată, mai voluntară „unește ambiția socială și grija de reputație cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Într-o genea-



logie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei cu psihologii distincte". Și Tudor Vianu o așează pe Zoîța în categoria de femei voluntare, dispusă la orice compromis, inclusiv cel al alegerii lui Cațavencu, folosindu-se de toate mijloacele feminine: lacrimi, leșinuri, și chiar autoritate cu care-l domină pe Tipătescu, la care strigă: „Eu îl aleg, eu și cu bărbatul meu”. Alinându-se cu Cațavencu, în final, Zoe se dovedește o abilă parteneră și de afaceri politice, jucându-și șansa prin prisma supunerii totale a lui Zaharia Trahanache, Tipătescu, Cetățeanul turmentat care vede în ea „o damă bună”. Ambiguă calificare nu numai comică ci și ironică, sarcastică, tăioasă.

Șerban Cioculescu consideră că *O scrisoare pierdută*, comedie de moravuri politice, este dominată de „personalitatea voluntară a Zoei, a coanei Joîța, a cărei voință este declanșată de alarmanta perspectivă a publicării scrisorii de dragoste a lui Tipătescu și, subsecvent, a compromiterii ei iremediabile”.

Drama ei nu este pasională ci una convențională, socială. Avînd un bărbat bătrîn și încrezător, Zoe s-a încurcat cu prefectul, imediat după mutarea în capitala unui județ de munte. Nu poate fi vorba despre o legătură secretă, Pristanda cunoaște totul și izbucnește cînd este supus unor situații, cum este cea cu numărarea steagurilor de către Fănică.

Pe Zoe o numește folosind prenumele. Cunoscîndu-și interesele, Zoe nu dă înapoi, pentru a evita dezonoarea, și cedează în privința alegerii lui Cațavencu, fiindcă publicarea scrisorii de dragoste i-ar aduce închiderea drumului de „prima doamnă din județ” și compromiterea prefectului becher, pe post de Don Juan.

Scena V, actul II, pune în lumină agitația eroinei, în confruntarea cu situația limită în care se găsește: „Dumnezeule! Cum o să-și smulgă toți gazeta, cum or să mă sfișie, cum o să rîză!... O săptămînă, o lună, un an de zile n-are să se mai vorbească decît de aventura asta... În orașelul ăsta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decît birfirea, fie chiar fără motiv... dar încă avînd motiv... și ce motiv, Fănică!... Ce vuiet! ce scandal! ce cronică infernală!... Și eu, Fănică, în timpul ăsta ce să fac? Să mor? Să mor dacă voiești... pentru că după asta nu o să mai pot



„trăi”. Situația fiind mai mult dramatică decât comică, Fănică îi propune să fugă în lume, dovedindu-i dragostea lui. Zoe, deși îndrăgostită, nu acceptă și răspunde, după precizarea scriitorului „retrăgându-se”: „Ești nebun? dar Zaharia? dar poziția ta? dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre...” Lucidă, un caracter puternic, „o femeie forte”, cum apreciază Șerban Cioculescu, îl convinge pe Tipătescu să susțină candidatura lui Cațavencu.

Trahanache rămâne convins de faptul că plastografia lui Cațavencu este reală, mai ales după ce descoperă și cele două polițe falsificate. Fidelă, Zoe se pronunță în legătură cu telegrama de la centru care nominaliza persoana candidatului nou și necunoscut: „A! nu se poate! Vom lupta contra oricui... vom lupta contra guvernului!”

Emoția pe care o trăiește, prin dispariția lui Cațavencu, este marturisită deschis: „Dar aste două zile cum am trăit eu?... Ce strângere continuă de inimă! Ce frică! ce tortură!... Fiecare persoană care-mi iese înaintea, fiecare figură pe care o văd, fiecare mișcare ce se face în jurul meu, îmi zdrobeste toată puterea. Fănică, ai milă de mine, o zi încă de astfel de chinuri și nu mai pot trăi... innebunesc”...

Emoția cea mare o trăiește în momentul în care primește de la Cetățeanul turmentat scrisoarea pe care o citește și o sărută, bucuria transformându-se într-un plîns greu de stăpinit. După Șerban Cioculescu, Zoe „este personajul cel mai complex și mai studiat din comedie, singurul care aduce dimensiunea dramaticului pe acelaș plan — de altfel, ca și acela, reprezentat de ceilalți, al comicului — cu cel social: Zoe e prin excelență reprezentanta «aparențelor» a «fațadei» a «lustrului» de onorabilitate care acoperă cu strălucire stricăciunea societății...” Pierderea fațadei — nu morale, ci sociale — ar însemna prăbușirea de pe treapta „cea mai înaltă la pământ, unde o așteaptă un șir nesfârșit de umilințe”. Zoe se salvează, iar comedia rămîne comedie, nu se transformă în dramă. Viața pentru Zoe se va scurge normal, afișându-se „cuvios cu Tipătescu”, fără a se compromite. Căderea ultimei cortine are loc peste bucuria tuturor, „Zoe și Tipătescu contemplînd de la o parte mișcarea”.

G. Călinescu vorbind despre sentimentele pasionale la cele patru femei: Zoîța, Veta, Zița și Mița republicană,

face, în legătură cu Zoe, următoarele aprecieri: „Zoițica este distinsă la limită, temătoare de reputația ei. N-avem nici-un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment, Caragiale a intuit că o «domina bona», o femeie care este idolul bărbaților (Trahanache, Tipătescu, Cașavencu, Pristanda) nu trebuie zugrăvită realist. Zoe e în aza plastică a icoanei, puțin hieratică”. (C.B.)

## OPERA LITERARĂ

*Opera literară* este o creație artistică cultă sau populară care exprimă realitatea prin imagini artistice, cu ajutorul ficțiunii (lat. *fictio* „plăsmuire”). Ea reprezintă unitatea dintre conținut și formă.

Reflecțați asupra principalelor idei care contribuie la definirea operei literare, dar și la atenționarea noastră asupra dificultății definirii operei literare:

- „Sinteză indisolubilă a ideii cu forma” (Hegel).
- „Conținutul operei literare nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregeste decît folosind conținutul. Încercați să desprindeți acest conținut de forma în care ne apare și nu veți mai întîmpina decît năluca lui palidă și banală” (T. Vianu).
- „Conținutul și forma trebuie bine deosebite în artă, dar nu se pot edifica artistic separat, tocmai pentru că este artistică numai relația lor, adică unitatea lor” (B. Croce).
- Definită ca o *structură*, critica structuralistă include în operă literară „atît conținutul cît și forma în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice”. Opera se constituie din cuvinte (material), experiență umană, atitudini și idei — „într-o operă literară izbutită, materialul e complet asimilat de formă” (R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*).
- „Rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplăte cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla... întîmplări care ar putea să se petreacă” (Aristotel).



● „Poetul reprezintă în sensul cel mai propriu raportul subiect-obiect — creație și lume... poetul înjghebează, unește alege, inventă” (Novalis).

● „O carte nu este și n-ar trebui să fie niciodată însăși realitatea” (Sainte-Beuve).

● „Poezia, ca toate altele, este chemată să exprime frumosul, cu deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintii și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă. Este dar o condiție elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material în care sau prin care să-și realizeze obiectul... Prima condițiune, dar e o condițiune materială sau mecanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică este: ca să deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului, și tocmai prin această poezie se deosebește de proză ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi.

Cuvîntul prozaic este chemat a-mi da noțiuni, însă aceste noțiuni sînt abstracte, logice, desmaterializate, și pot constitui astfel un adevăr și o știință, dar niciodată o artă și o operă frumoasă. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învăluită și încorporată în formă sensibilă, și de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă” (T. Maiorescu, *Condițiunea materială a poeziei*).

● „O veche împărțire a tuturor obiectelor gândirii omenești face deosebirea între lumea interioară sau sufletească și între lumea exterioară sau fizică. Însă și această lume fizică există pentru noi numai întrucît simțim ceva cu prilejul ei. Astfel, toate obiectele gândirii, fie externe, fie interne, se pot privi împreună și se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere: în obiecte ale rațiunii reci sau logice și în obiecte ale simțămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte și inimă.

Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mînia etc. sînt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sînt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțămîn-

tului și pasiunei, tema eternă a frumoaselor arte" (T. Maiorescu).

Privitor la raportul dintre ficțiune și realitate, în opera literară, se vorbește despre: ficțiune verosimilă (apropiată de realitatea vieții umane, conferind realității „în imagini” atributul de aparență, de adevăr, de credibil; exemple: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, *Pădurea spînzurașilor* de Liviu Rebreanu etc.); ficțiune alegorică (personificarea unor concepte abstracte — virtutea, dreptatea, speranța pot să fie reprezentate ca figuri alegorice; exemple: *Miorița*, *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, *Divina Comedie* de Dante Aligheri, *Ciuma*, de Camus, *Metamorfozele* de Kafka, în fabule, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski); ficțiune simbolică (imagine, semn, obiect prin care se sugerează însușiri, idei, prin asociații — albul — puritatea, albastrul — speranța, coloana infinită a lui Brâncuși — elanul spre infinit, etc. exemple: *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais, *Povestea lui Harap Alb* de I. Creangă, *Plumb* de G. Bacovia, *Rugăciune* de O. Goga, *Poetul* de G. Coșbuc, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga); ficțiune parabolică (alegorie închisă Vianu, — conținut moralizator; exemple: *Cărțile biblice*, *Fabulele* lui Esop, *Procesul* de Kafka). În accepțiunea modernă, descrierea semnificațiilor se face prin așa-zisele „chei” de intrare în operă — cum este cazul lui Kafka. (C.B.)

## STRUCTURA OPEREI LITERARE

*Tema* (gr. *Thema*, lat. *thema* „subiect”) este aspectul fundamental de viață pe baza căruia scriitorul își construiește subiectul prin transpunere artistică.

În literatură universală și cea română se pot identifica teme fundamentale cum sînt: *viața, moartea, dragostea, ura, parvenitismul, copilăria, natura, războiul, meditația asupra timpului* etc. Unele teme se regăsesc în majoritatea literaturilor. Alte teme se conturează după tipul eroilor, cum ar fi: *Prometeu, avarul, geniul nefericit* etc. Tema diferă în func-



ție de capacitatea de creație a scriitorului, de genuri și specii literare, de curentele literare etc.

*Motivul* (<lat. *motivus*, de la *movere* „ceea ce este mobil, ce se mișcă”) reprezintă ideea care stimulează la o acțiune; tema sau ideea principală a unei opere literare, cu semnificații mai largi. Motivul poate fi considerat un pretext în alcătuirea unei opere literare. Într-o operă literară pot exista mai multe motive (a se vedea baladele *Miorița*, *Monastirea Argeșului*). Motivele circulă în diferite literaturi de la literatura populară la literatură cultă, de la epocă la epocă sau de la curent literar la curent literar.

În ceea ce privește creația eminesciană se rețin ca semnificative următoarele motive: *codrul*, *teiul*, *trestia*, *salcîmul*, *plopul*, *foarea albastră*, *izvorul*, *lacul*, *marea*, *luna*, *soarele*, *luceafărul*, *viața ca vis*, *identitatea indivizilor prin moarte* etc.

În muzică termenul semnifică cel mai mic element constitutiv al unei compoziții muzicale.

*Laitmotivul* (germ. *leitmotiv*, „motiv conducător”) denumeste motivul sau tema care revine pentru a caracteriza personaje, situații. Laitmotivul poate fi o idee, o sintagmă (construcție), cuvinte, formule ce revin în opera literară (sau situații colocviale). Exemple: *floare albastră* (*Floare albastră* de M. Eminescu), *plumb* (*Plumb* de G. Bacovia etc.).

*Ideea* reprezintă atitudinea scriitorului față de tema abordată, semnificațiile operei.

*Subiectul* (< lat. *subjectus* „ceea ce este de spus, subordonat”) denumeste faptele și întâmplările dintr-o operă epică sau dramatică cu ajutorul cărora sint caracterizate personajele, se explică raporturile dintre ele. Subiectul cuprinde în structura sa: *expozițiunea*, *intriga*, *conflictul*, *desfășurarea acțiunii*, *punctul culminant* și *deznodămîntul*.

Existența intrigii este obligatorie, prin intrigă se declanșează conflictul.

Ordinea momentelor subiectului, precum și existența tuturor nu este obligatorie (*schiza*). Pentru subiect se mai folosește și denumirea de *fabulație*.

Subiectul presupune deci existența unei acțiuni (sau mai multe paralele) care trezește interesul cititorului.

ATENȚIE! Operele literare aparținătoare genului liric nu au acțiune — deci nici subiect. Chiar și în unele opere epice în versuri nu se vorbește de acțiune ci de tablouri, simboluri (în loc de personaje) — *Miorița*, *Monastirea Argeșului*, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noapte de decembrie* de Al. Macedonski.

Unele opere epice sau dramatice au acțiuni paralele, ceea ce face să se discute de *planuri paralele*, începutul fiind legat de creațiile lui Balzac; în literatura română, în creațiile lui Liviu Rebreanu (*Ion*, *Răscoala*), M. Sadoveanu (*Frații Jderi*), G. Călinescu (*Enigma Otiliei*) etc. (C.B.)

### PERSONAJUL LITERAR

*Personajul* (< fr. *personnage*, din lat. *persona* „deschizătură în masca actorilor antici, prin care ieșeau vorbele actorilor). Pentru personaj se mai folosesc și termenii de: *image-personaj*, *erou*, *figură*. În operele literare aparținând genului epic personajele se caracterizează direct, de către autor; prin autocaracterizare (gânduri, gesturi, vorbire, acțiune, îmbrăcăminte) sau de către celelalte personaje. În operele literare aparținând genului dramatic, caracterizarea de către autor apare în indicațiile scenice și în lista de personaje. După importanță se vorbește despre: *personajul principal* și *personajul secundar*; după valorile etice pe care le reprezintă; *pozitiv* și *negativ*. De asemenea, personajele pot fi *individuale* sau *colective*. În opera literară se mai pot identifica și personaje *feminine*, personaje *masculine*.

După trăsăturile pe care le reprezintă, în diferite perioade ale istoriei literaturii, ale evoluției s-a conturat: *personajul clasic* cu caracter puternic, dominat de atitudini eroice, morale, creînd eroi ideali (eroii din tragediile antice, din operele istorice (*Antigona*, Alexandru Lăpușneanu, *Avarul* etc.); *personajul romantic* cu un caracter excepțional, propriu romantismului, dominat de atitudini excepționale, cu trăiri complexe care acționează în situații excepționale — miticul, legendarul se împletesc cu realitatea (*Ștefan cel Mare* din: *Dumbră Roșie* de V. Alecsandri, *Frații Jderi* de M. Sadoveanu,



din *Muma lui Ștefan cel Mare* de D. Bolintineanu, *Despot-Vodă*, din drama lui V. Alecsandri etc.); *personajul realist* tipic, propriu realismului, reprezentînd obiectivitatea, tipicitatea (împrejurări tipice, personaje tipice) și fiind influențat de evenimentele sociale.

Este prezent aspectul critic. Sînt ilustrative tipurile: arivistului, parvenitului (Julien Sorel din *Roșu și Negru* a lui Stendhal, Dinu Păturică din *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon, Tănase Scatiu din *Viața la țară* de D. Zamfirescu). Personaje realiste apar la scriitori cum sînt: I.L. Caragiale, I. Slavici, I. Creangă, L. Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Augustin Buzura.

Considerînd raportul personajelor cu realitatea, ele pot fi: *legendare, fantastice, alegorice, istorice* etc. Caracterizarea personajelor este foarte importantă în cazul elaborării unui comentariu literar și ea trebuie să țină seamă de: acțiunile în care apar personajele, portretele realizate de scriitor sau de către alte personaje, de limbaj, de nume (onomastică), de mediul social, de natură (acolo unde este cazul — acord sau dezacord cu stările sufletești ale personajelor), de formație intelectuală, de rafinamentul scriitorului în investigarea și relevarea particularităților psihologice. Atenție la personajele *simbolice, alegorice, miraculoase*.

## MODALITĂȚI DE EXPUNERE ÎN OPERA LITERARĂ

1. *Narațiunea* (< fr. *narration*, lat. *naraſio* „povestire istorisire”) este un procedeu literar propriu genului epic (în *versuri* — fabula, balada, epopeea, poemul; în *proză* — schița, nuvela, romanul, basmul, povestiri). Narațiunea se desfășoară în *timp*, identificîndu-se momente principale sau momente secundare. Narațiunea poate fi parte integrantă și în compozițiile oratorice, dramatice, istorice.

După formă, narațiunea este în *versuri* sau în *proză*; după raportul narator-operă — narațiunea se clasifică în narațiune *subiectivă* și narațiune *obiectivă*; după conținutul operei (temă) narațiunea este denumită — *istorică, științifică*.



fică, umoristică etc. Uneori diferențierile sînt dificile, avînd în vedere elementele de interferență din opera literară (*Românii sub Mihai-Voievod*, *Viteazul* de N. Bălcescu; *Dumbava Roșie* de V. Alecsandri).

2. *Descrierea* (< fr. *décrire*, lat. *describere* „a descrie, a zugrăvi”) este procedeul literar constînd în zugrăvirea unor trăsături ale obiectelor, fenomenelor, personajelor. *Pastelurile* sînt opere literare descriptive. În genul epic: cele mai răspîndite tipuri de descriere identificate în opere sînt: *pastelul*, *peisajul*, *descrierile de interioare*, *de natură*. Sînt recunoscuți pentru talentul în ce privește arta descrierii scriitorii: V. Alecsandri, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, N. Bălcescu, Al. Odobescu, Calistrat Hogaș, Ioan Pillat etc.

De asemenea, sînt cunoscute și alte tipuri de descrieri ca: fantastică, romantică, realistă, științifică, poetică, retorică (N. Bălcescu — descrierea Ardealului), naturalistă (creațiile lui Liviu Rebreanu — *Ion*, *Răscălaș*; B.Șt. Delavrancea — *Soție*, *Milogul*, *Trubadurul*, *Hagi Tudose* — nuvele).

Această clasificare avînd mai mult rol didactic, nu exclude interferențele între diferitele tipuri de descrieri.

3. *Dialogul* (< fr. *dialogue*, lat. *dialogus*, din „gr. *dialogos* „vorbiire cu cineva, convorbire filozofică”) este procedeul literar care presupune alternarea de replici între două sau mai multe persoane, caracteristic operelor literare epice și dramatice. Procedeul facilitează evidențierea gîndurilor și sentimentelor personajelor, contribuind la creșterea dramatismului acțiunii, la desfășurarea ei într-un tempo susținut, devenind mai interesantă. În dramaturgie procedeul este fundamental, propriu. Se folosește și *dialogul interior*, pentru sondarea stărilor sufletești, cum este cazul în unele opere literare ca: *Hagi Tudose* de B.Șt. Delavrancea, *Moromeții* de Marin Preda, *Dan*, *Căpitan de plai* de V. Alecsandri.

*Dialogul* contribuie la creșterea conflictului. În lirică, *dialogul* este mai rar — în cazul unor confesiuni. — (*Revedere* de M. Eminescu, mai ales în lirica populară — doine).

Termenul este folosit și pentru a denumi scrierile concepute sub forma unor convorbiri între personaje (două sau mai multe) mai ales pe teme filozofice. Astfel, sînt cunoscute în cultura universală: *Dialogurile* lui Platon, *Dialogurile* lui Torquato Tasso. În literatura noastră: *Dialogul pentru*



începutul limbei române între nepot și unchi de Petru Maior, *Dialogul său gîlceava sufletului cu trupul* de D. Cantemir etc.

4. *Monologul* (< fr. *monologue*, gr. *monologos* „vorbiire de unul singur”) reprezintă procedeul literar prin care un personaj, fiind singur, vorbește cu sine însuși. Apare mai mult în teatru. În epica modernă — în roman mai ales — este cunoscut sub forma *monologului interior*. Sînt celebre, în literatură: monologul lui Hamlet din *Hamlet* de Shakespeare; al lui Figaro, din piesa cu același nume a lui Beaumarchais; în literatura noastră: monologul lui Despot-Vodă, în *Închiisoare*, din drama cu același nume a lui V. Alecsandri; al lui Ștefan cel Mare, din *Apus de Soare*, de B. Șt. Delavrancea. În roman la: Marcel Proust, J. Joyce, iar în literatura română, la Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu. Monologul contribuie la creșterea tensiunii psihologice. (C.B).

## GENURI ȘI SPECII LITERARE

*Genul literar* (fr. *genre littéraire*, cf. lat. *genus*, „neam, rasă, fel, mod”) este definit ca o categorie a teoriei literare care reunește opere asemănătoare prin raportul dintre artist și realitatea obiectivă exprimată, prin modalitatea specifică de a înfățișa omul, acțiunile și stările sale sufletești, prin specificul de structură compozițională, prin procedeele artistice comune, devenite tradiționale.

În teoria literaturii s-au încetățenit drept mijloace de expresie artistică trei genuri literare fundamentale: *liric*, *epic*, *dramatic*.

Teoria genurilor literare s-a constituit în epoca Renașterii. Teoria clasică a genurilor are caracter normativ. Boileau este cunoscut pentru teoria sa rigidă asupra genurilor — susținînd puritatea fixitatea, ierarhizarea.

Teoria modernă a genurilor, constituită în secolul al XIX-lea de către romantici, a susținut interferența între genuri, nelimitarea numărului acestora, refuzul dogmelor în ceea ce privește respectarea anumitor norme.

Genurile evoluează, înscriind în contemporaneitate tendințe noi: teatrul epic, poemul liric, tragicomedia — ca *forme noi de expresie*.

R. Wellek și A. Warren definesc, în *Teoria literaturii*, genul literar: „Genul literar reprezintă, ca să spunem așa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziția autorului și care sînt inteligibile pentru cititori”.

Într-un mod asemănător definește și Adrian Marino genul literar în *Dicționarul de idei literare*: „Genurile literare oferă o serie de cadre și tipare, care, în anumite condiții și limite bine determinate, se dovedesc parțial utile, chiar necesare”.

Reiese oportunitatea grupării operelor literare după genuri — atît pentru creator, cercetător, cît și pentru cititor — lectura realizîndu-se dintr-o perspectivă științifică, avizată.

Fiecare gen literar are un mod de expresie artistică propriu, implicînd aspectele de: compoziție, vocabular, sintaxă, figuri de stil.

*Specia literară* (lat. *species* „specie” și *litterarius*, derivat din *littera* „slovă”) definește subdiviziunea unui gen literar.

Nevoia de a ține seama de regulile proprii speciei literare are în vedere, pe de o parte, necesitatea înțelegerii istoriei literare care, într-un anumit sens, este și o istorie a evoluției speciilor literare, cît și pe cea legată de stabilirea contribuției scriitorilor la apariția și dezvoltarea unor anumite specii literare. Clasificarea operelor are și avantajul de a putea determina unele particularități tematice sau formale proprii care, și în cazul genurilor și speciilor literare, se întrepătrund și se suprapun adesea. Uneori specia literară pîndî înregistra la rîndul său diferite subdiviziuni.

Genurile fundamentale: *liric, epic, dramatic*.

Alte genuri incluse în literatură: *oratoric, istoric didactic, epistolar*. Ele sînt considerate, astăzi ca genuri de graniță, între literar și nonliterar.

I. Genul liric cuprinde:

1. *Lirica orală* (populară), cu speciile:

— *doina*: de dor, de jale, de voinicie, de cătănie, de înstrăinare etc.;

— *cîntecul*: haiducesc (voinicesc), de leagăn, ritual, de muncă, al obiceiurilor (colinde), al miresei, bocetul, de lume;

— *ghicitoarea*; *strigătura*; *proverbul*; *zicătoarea*.



2. *Lirica scrisă* (cultă), cu speciile: *elegia*; *oda*; *pastelul*; *idila*; *cîntecul*; *meditația*; *imnul*; *satira*; *pamfletul*; *epigrama*. Poezii cu formă fixă: *sonetul*; *rondelul*; *madrigalul*; *glosa*; *gazelul*.

## II. Genul epic

### 1. Oral (popular),

a) *în versuri*: balada, legenda

b) *în proză*: legenda, basmul, snoava

### 2. Scris (cult)

a) *în versuri*: balada, poemul, epopeea, legenda, fabula

b) *în proză*: anecdota, schița, nuvela, romanul, reportajul, eseul, amintirea, memoriile, jurnalul etc.

## III. Genul dramatic

1. Oral (popular): vicleimul, irozii, jocurile cu măști și păpuși.

2. Scris (cult): tragedia, comedia, drama, farsa, vodevilul, melodrama.

## Alte genuri și specii

I. *Oratoric*: — *discursul* (academic, religios, ocazional, solemn, politic, judiciar — în fața judecătorilor); se mai pot aminti: predica, precuvîntarea, predoslovie (ultimele însoțind, deschizînd unele opere literare din literatura veche — mai ales); *alocuțiunea*; *disertația*; *toastul*.

Menționăm personalități care s-au impus prin arta oratorică: Mitropoliții *Varlaam*, *Antim Ivireanu* (predici sau didahii); Gh. Lazăr; Simion Bărnuțiu (*Discurs rostit la Blaj*, 1848); Mihail Kogălniceanu (*Cuvînt introductiv la cursul de Istorie Națională*, *Discursul pentru îmbunătățirea soartei țăranilor*; *Discursul ținut la Congresul de la Berlin 1878*; *Discursul cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Academiei Române*); Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu (este socotit printre reprezentanții elocinței românești — 5 volume de *Discursuri parlamentare*); Barbu Ștefănescu Delavrancea (*Patria și patriotismul*; *Estetica limbii populare* — discurs de recepție la Academie); Barbu Catargiu; Vasile Boerescu; Vasile Conta; I.C. Brătianu; Take Ionescu; Niculae Filipescu; Nicolae Iorga; Nicolae Titulescu.

II. **I s t o r i c** cuprinde speciile literare care se apropie de literatura poetică prin stil și sensibilitate: *amintirea, memoriul, biografia, autobiografia, monografia, cronica și istoria*. Menționăm: *Amintirile de la Junimea* de Gh. Panu și I. Negruzzi; *Memoriile Regelui Carol I*; *Războiul nostru în note zilnice* de N. Iorga; *Pictorul Grigorescu* de Al. Vlahuță; *Studii arheologice* de Al. Odobescu; *Ion Vodă cel Cumplit* de B.P. Hasdeu, *Istoria românilor supt Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu etc.

III. **D i d a c t i c** — cuprinde, de regulă, specii literare care au tendința de a instrui, cum sînt: *poemul didactic, fabula, proverbul, snoava, ghicitoarea*. De exemplu: *Munci și zile* de Hesiod, *Georgicele* de Vergiliu, *Arta poetică* de Boileau.

IV. **E p i s t o l a r** — cuprinde scrieri care au particularități comune, în funcție de conținut, de adresant, de scopul comunicării. Termenul care definește genul respectiv sînt *scrisorile* — comunicări trimise cuiva prin poșta sau alt intermediar. Uneori adresantul poate fi imaginar. Se cunosc următoarele tipuri de scrisori: telegrama, biletul, cartea poștală ilustrată, scrisoarea care poate fi oficială, familială, amicală, de mulțumire, de felicitare, de rugămintă, de dragoste, de invitație, de condoleanțe, de justificare. Scrisorile presupun folosirea unor formule, cum ar fi: formula de adresare, de încheiere, dat. E util să reținem că stilul trebuie să fie cît se poate de academic, sobru, știut fiind faptul că scrisoarea, indiferent de felul ei, îți reprezintă personalitatea.

**REȚINEȚI!** Se discută din ce în ce mai puțin despre delimitarea foarte strictă a genurilor literare și chiar a speciilor. Tot mai mult este identificată interferența genurilor — liricizarea scrierilor epice, dramatizarea în plan compozițional a epicului, apariția unor noi structuri cum sînt: teatrul epic, poemul liric, tragicomedia, melodrama etc. (C.B.)

## CURENTE CULTURALE ȘI LITERARE

● Curentul literar (fr. *courant littéraire*) sau artistic este definit ca o mișcare literară sau artistică ce reunește un număr de scriitori sau artiști, pe baza unor sensibilități comune, a unui program estetic relativ comun.



- Trăsăturile caracteristice: programe, teme, stil, specii literare, structură tipologică, tip estetic permanent care depășește dimensiunea istorică (T. Vianu).

- Interferențele curenților; continuitatea activității de creație în curente diferite, face dificilă încadrarea, cu strictețe, în anumite curente.

- Când perioada de maturizare a curentului se anticipează, în formula termenului se folosește prefixul *pre* — *preromantism*, *preclasicism*; dacă se continuă după stingerea curentului se folosește în denumire prefixul *ne* — *neoclasicism*, *neoromantism*.

- Apar ca polemici, ca opoziție împotriva concepției anterioare.

- Mai greu se poate vorbi de unicitatea, singularitatea unui scriitor în ceea ce privește nașterea unui curent literar. Adrian Marino face deosebirea, în *Dicționarul de idei literare*, între *curent* și *mișcare literară*, primul implicând grupări mai mari de scriitori pe baza unui program estetic, pe când mișcarea literară poate denumi orice tendință, presupunând grupări de scriitori de mai mică amploare.

G. Călinescu atrage atenția în *Principii de estetică* asupra faptului că nu pot exista curente pure, ele interferându-se: „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic și romantic. Romantismul modern e și romantic e și clasic. Clasicism-romantism sînt două tipuri ideale inexistente practic în stare genuină, reperabil numai la analiză în retortă”

- În evoluția istorică a literaturii se pot identifica mai multe curente — unele avînd un caracter mai mult cultural: umanismul, iluminismul, clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul, parnasianismul, simbolismul, dadaismul, expresionismul, impresionismul etc.

### UMANISMUL

Mișcarea culturală cunoscută sub numele de *Renaștere* sau *Umanism* s-a manifestat în secolele XIV-XV și XVI mai întîi în Italia și apoi în întreaga Europă.

Interes pentru știință, artă, pentru dezvoltarea armonioasă a spiritului uman, pentru eliberarea ființei umane de orice constrîngeri și manifestarea multilaterală.

Redescoperă filozofia antică, greacă și latină, la fel limbile respective. Se dezvoltă: filozofia, filologia, literatura, pictura, sculptura, arhitectura, astronomia. Încrederea în rațiune, în valorile modelatoare ale culturii; armonie între om și natură. În lupta împotriva dogmatismului, a fost ars pe rug, ca eretic, Giordano Bruno.

Reprezentanți: *În cultura universală*: F. Petrarca, G. Boccaccio, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti — Italia; R. Rabelais, P. Ronsard — Franța; Martin Luther — Germania; Thomas Morus, W. Shakespeare — Anglia; Erasmus din Rotterdam supranumit „prințul umanismului” — Țările de Jos. *În cultura română*: Nicolaus Olahus — Transilvania, voievozii: Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab, Constantin Brîncoveanu; Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, Simion Ștefan, Dosoftei, Antim Ivireanu, Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir. Ideile susținute de cronicari: etnogeneza românească (originea, română, unitatea și continuitatea poporului nostru); lupta pentru independență națională; reflecția filozofică asupra condiției omului — M. Costin, *Viața lumii* — tema *fortuna labilis* — fragilitatea ființei umane.

Permanențe ale umanismului în cultura română, după secolul al XVIII-lea: I.H. Rădulescu, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Titu, Maiorescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, G. Călinescu.

## ILUMINISMUL

Mișcare filozofică, științifică, estetică, literară care s-a manifestat în Europa — în secolul al XVIII-lea cunoscută și sub *epoca luminilor* sau *luminism*. Țările unde se manifestă mai întâi sînt Anglia și Franța.

Începutul se leagă de anul 1688 — cînd se votează în parlamentul Angliei *Declarația drepturilor* care fundamentează libertatea și drepturile oamenilor.

În Franța, iluminismul va cunoaște împliniri și progrese deosebite prin realizarea strălucitei lucrări de sinteză — filozofică, estetică și social-politică — *Enciclopedia* la care au



colaborat personalități ale culturii universale: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Helvétius etc.

Trăsături: raționalismul, spiritul laic, toleranță religioasă, emanciparea prin cultură și educație a poporului.

Se pun în circulație concepte ca: egalitatea și dreptul natural, suveranitatea poporului, sistem de guvernare prin monarhia luminată — republica (Monarhul un om luminat — filozof pentru a armoniza interesele claselor). Prin: „luminare”, toleranță, cultură, bună-înțelegere și muncă omul poate ajunge la o percepere rațională și universală și la stăpânirea lui.

Reprezentanți: În cultura universală: Franța — Montesquieu (*Scrisori persane*), Voltaire (*Brutus, Zadig, Candid* — tragedii), Diderot (*Cugetări filozofice, Nepotul lui Rameau* etc.), Beaumarchais (*Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro*); Anglia — Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), J. Swift (*Călătoriile lui Gulliver*); Germania — Lessing (*Laocoon, drama Nathan înțeleptul* etc.); Italia — Carlo Goldoni (*Bădăranii, Hangița* etc.); Rusia — Rodiscev (*Călătorie de la Petersburg la Moscova*); În cultura română: Școala ardeleană: Samuil Micu, Petru Maior, Gh. Șincai, I. Budai Deleanu — mișcare politică (drepturile românilor în Transilvania), mișcare ideologică (lucrări istorice, filozofice (unitatea, originea romanică, continuitatea poporului și a limbii române), mișcare culturală (înființarea de școli, manuale cărți) mișcare literară (*Țiganiada* — I. Budai Deleanu; în Țara Românească: Gheorghe Lazăr, Dinicu Golescu; în Moldova: Gheorghe Asachi.

## CLASICISM

Termenul comportă sensuri largi exprimând o atitudine estetică fundamentală ce se caracterizează prin tendința de a observa fenomenele în contextul universului și de a le închea într-un sistem proporțional și armonios, corespunzător frumosului și concordant cu norme raționale care impun tipuri model, perfecțiunea, idealul.

Curentul se definește ca o mișcare artistică și literară care provinează ideile de echilibru și armonie a ființei umane, constituite în modele durabile și care se pot regăsi în timp. De aici întoarcerea la antichitatea greacă și latină. Sînt relevante sculpturile lui Fidias (care e condus și lucrările de pe Acropola Atenei), arhitectura clădirilor de pe Acropole, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide, *Artele poetice* ale lui Aristotel și Horațiu etc.

*Curentul clasicismului* definit ca atitudine estetică fundamentală de observare și realizare a unui sistem armonios, stabil, proporțional, dominat de elementele frumosului, în concordanță cu norme specifice (cele trei unități în dramaturgie) tinde spre un tip ideal, echilibrat, senin, al perfecționării formelor. A apărut în Franța, în secolul al XVII-lea (înaintea iluminismului) extinzîndu-se în întreaga Europă. S-a manifestat în toate artele — literatură, pictură, muzică, în arhitectură.

Trăsături: regula celor trei unități în dramaturgie (loc, timp, acțiune); puritatea genurilor și a speciilor literare; înțietatea rațiunii; imitarea modelelor greco-romane; cultul pentru adevăr și natural (în literatură), înfrumusețarea și înnobilarea naturii (în pictură); promovarea virtuții — propunînd un tip ideal de om virtuos, multilateral, complet (tip social — excepțional, unic — un model); natura se subordonează idealului uman — caracter moralizator.

Cultivă trăsături distincte — curajul, vitejia, generozitatea sau lașitatea, avariția, naivitatea.

Puritatea stilului, sobrietatea, *stil înalt* nu amestecul de stiluri.

Prin extensie, termenul se folosește și pentru a denumi perfecțiunea, armonia.

Reprezentanți în literatura universală: Corneille, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, La Bruyère.

*În literatura română* — secolul al XVIII-lea și al XIX-lea-îndeosebi. Astfel: elemente în *Țiganiada* de I. Budai Deleanu, creațiile lui V. Alecsandri, Al. Odobescu, *Caracterurile* de B.P. Mureșanu, operele lui M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, I. Slavici — perioada marilor clasici. Predilecție pentru speciile: odă, epigramă, idilă, rondel, epistolă, satiră, fabulă, comedie, tragedie.



*Clasicism vienez* — perioada de istorie a muzicii din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, ilustrată de personalități a căror creație se remarcă prin armonie compozițională: Haydn, Mozart, Beethoven.

## ROMANTISM

Termenul comportă sensuri largi, diferite, în concordanță cu scopul urmărit, afirmându-se ca o reacție față de clasicism. Exprimă atitudinea estetică caracterizată prin relevarea aspectelor concrete, istorice — opuse tipurilor eterne și abstracte ale clasicismului. Afirmă factorul emoțional, al imaginației, al sensibilității, al subiectivității, spontaneității cu tendința de evaziune în vis, în trecut, în exotism.

Romantismul se constituie ca mișcare artistică la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Anglia și Germania, iar în secolul al XIX-lea în Franța. S-a extins în toată Europa și aproape în toate țările lumii. Curentul a fost anticipat de *preromantism*. A afirmat specificul național, mai ales în Anglia, Germania, Italia.

Caracteristici: introduce noi categorii estetice — uritul, grotescul, macabru, fantasticul, aspirația spre originalitate, libertatea formelor — introducerea de noi specii: drama romantică, meditația, poeme filozofice, nuvela istorică, inovații prozodice; primatul subiectivismului, al pasiunii, al fanteziei — supunându-se genul liric; cultivarea specificului național prin istorie, folclor, natură etc.; folosirea antitezei — în structura poeziei și în conceperea personajelor; îmbogățirea și lărgirea limbii literare prin includerea limbii populare, a arhaismelor, regionalismelor a argoului etc.; personaje excepționale în împrejurări excepționale.

Reprezentanți: în *literatura universală*: V. Hugo — care publică *Prefața* la drama *Cromwell* (1827), considerată ca un manifest al romantismului european; Lamartine, Vigny, Musset, G. de Nerval (Franța); Schiller, Heine, Grimm (Germania); Byron, Shelley, Keats, Scott (Anglia); Manzoni, Leopardi (Italia), Pușkin, Lermontov (Rusia); în *literatura română*: cunoaște trei etape: 1) *romantis-*

mul și preromantismul scriitorilor de la 1848—1870 — romantism vizionar, patriotic: I.H. Rădulescu, V. Carlova, N. Bălcescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Andrei Mureșanu, Al. Odobescu, B.P. Hasdeu; 2) *romantismul eminescian* — considerat și ca ultima etapă a romantismului universal; 3) *romantismul posteminescian* identificabil în curente — semănătorism, simbolism: Al. Macedonski, O. Goga, Șt.O. Iosif, B.Șt. Delavrancea.

Ecouri ale romantismului se regăsesc și în etapele ulterioare ale literaturii pînă astăzi.

În *artele plastice*: Delacroix, Grosz, Devéria, Rude, Turner etc.; *la noi* — C.D. Rosenthal, Th. Aman, N. Grigorescu (creația de tinerete).

În *muzică* Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Ceaikovski, Verdi, Wagner, Berlioz, Paganini, Liszt, Weber, Bruckner, G. Mahler, R. Strassus — au reprezentat și postromantismul. Apare *liedul*, drama muzicală wagneriană.

Romantismul poate fi considerat unul din curente larg reprezentate în cultura universală.

## REALISM

Termenul denumește concepția artistică, literară care are ca preocupare reprezentarea obiectivă, veridică a realității. A apărut în Franța, la mijlocul secolului al XIX-lea ca o reacție antiromantică.

A fost folosit pentru prima dată în 1850 — aplicat cu înțelesul modern în pictura lui Gustave Courbet, iar în 1857 de romancierul Jules Hussen (Champfleury) considerat și teoreticianul realismului.

Caracteristici: obiectivitatea, tipicul (împrejurări tipice, personaje tipice), tendință critică; personaje realiste, complexe — arivistul, avarul, scleratul, inocentul, lipsa idealizării, stil sobru, impersonal.

Reprezentanți: în *literatura universală* Balzac, Merimée, Stendhal, Thackeray, Flaubert, Ch. Dickens, Tolstoi, Dostoevski, Ibsen, Gogol.

În *literatura română*: Nicolae Filimon, I. Creangă, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda etc.



G. Călinescu în studiul *Clasicism, romantism, baroc* — vorbind despre curente literare —, susținând ideea că acestea nu există în stare pură.

## NATURALISM

Curent literar constituit în Franța, ca o prelungire a realismului, între 1860—1880, sub influențele realismului lui Flaubert și a pozitivismului lui Taine, răspândit în toate țările lumii.

Teoretizat de E. Zola în *Romanul experimental* — 1880.

Caracteristici: folosește metodele de investigare proprii științelor exacte; observația minuțioasă, reproducerea totală a realității — a naturii umane primare; ereditatea și mediul — personajul în relație cu ereditatea bolii, instincte, aspecte sumbre, crude; utilizarea tuturor domeniilor limbajului.

Reprezentanți: în literatura universală: E. Zola, G. de Maupassant, A. Daudet, Martin du Gard (Franța) G. Hauptmann (Germania); Th. Dreiser (America etc.); în literatura română: I.L. Caragiale, B.Șt. Delavrancea L. Rebreanu. (C.B.)

## CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

G. Călinescu

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptați, suprapuși, doi indivizi monstruoși, cu aspect de fetus. O sculptură melanesiană din insulele Salomon (Tocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrișniți de rozător, pumni strînși lingă bărbie.

Arta asiatică în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă. Regele Sargon de pe reliefurile de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mîini leonine, plete,

barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tipartit, un monstru catifelat cu buze groase. Dealtfel interiorul unui templu buddhist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mâini, cu 4 pînă la 11 capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni. Naraka, zeițele terifice infernale, au toate trup omenesc și cap de fiară: de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimi, Mahāsriheruka, posedă 3 fețe, 6 mâini și 4 picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roșu. În templul lui Vișnu din Srirangam, se vede un șir de pilaștri-cariatide cu cai ridicați în două picioare sub care e o mare pululație de corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarturi mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau clorurcase sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu. Suprafața lui are complicația corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euristic, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misteriasă de „erupții farao-nice”. Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde.

Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale.

Mireasma și temperatura pe care le întrețin covîrșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheii din Córdoba pare a fi o pădure de palmieri.

Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și plastice, striate în maniera sieneză, fac un violent



joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vînt. El patio de los Leones în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigeranța.

Arta de tip asiatic desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv și asiaticului decît chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter foetal.

Gîndirea buddhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiaticism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiatică a omului se revede în arta romantică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic.

Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca un copil. Chiar cînd chipurile se mai înseninează rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei.

Universul zdrobește individul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acoló, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos, și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediterană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi



logici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate, în locul cărora pune viața sa morală.

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieșenia este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, innumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid de Pedro de Ribera e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice.

Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada de Arévalo și Vasquesz oferă prin ornamentația ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nourî în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terific, cu zei polidefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontonal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă simetrizate și sublimite, asperități stîlcoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între



două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminată. Barocul împrumută multe idei de la gotic.

Așadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcând un compromis între noțiunile noastre de „Asia” și „Mediterraneană”.

De la aceste distincții principale, putem trece la o definiție mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingentele istorice. Fenomenal, aceste tipuri se amestecă și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aici modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi, mai ales, nu au putința de a străbate ideologic materialul.

Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic. Metoda cea bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune și să le dăm o dispoziție critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicism—Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, normal (slujind drept normă altora), deci canonic.



Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziții putem acum deduce more geometrico toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos”, cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o influență a antenelor nervoase.

Romanticul, se știe, este maladiu, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice” ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu, etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicismul e un viril, calm, cugetat.

Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare”, fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în același timp un semizeu ori un rege cu ascendență divină (Achile), încît iluzia de „mai mare” este canonică, inerentă formulei dignității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop, etc., sau în fine niciodată „normal” frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicateță maladiuă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică” a romanticilor germani și a lui Baudelaire). Făcînd o corelație cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romantică, iar uriașului coloana gigantică egiptio-asiro-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect deopotrivă (vîrsta lui Achile). Romanticul e foarte tînăr (13— ani femeia) sau foarte bătrîn.



Trei sînt profesiile clasicului: rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare: proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

Dealtfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, acea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic, platonice. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura singelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un fabricant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece” britanic, dezesperanta „flegmă” septentrională ori „călmul spaniol” atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicismul e placid, romanticul poate fi hieratic. Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioreșciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere” genial, integral (într-asta Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică”, în raport cu cumpătarea clasică, horatiană.

Campoamer, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Cressus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate: un monstru de frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o „romance” de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos).

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori”. (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior”). Dacă cineva acuză „fiori”, nu-i clasic.

Starea clasicismului e somnolența pastorală, „siesta” la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zehiască; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de Espara arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun simț și este inteligibil în acțiunile lui; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără „pundonor”. Récunoști eroul romantic prin disimularea atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesco ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă”: mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală”, sau prin ură bestială.

Clasicul e social, caută „comerțul”, conversația („dialogul” e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau fașionar, rebel în fruntea mișcărilor populare (Împărat și proletar).

Continuînd discriminările putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris Filis. Romanticul aparține unei anume nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă și relativă). Îndeosebi, pînă acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian egiptean, german, american, negru, evreu.

Clasicul este, într-un cuvînt abstract etnicește, fără patrie și rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.



Politicește, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un condottiere absurd și sublim (Alexandru cel Mare și Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon și om”). Romanticul e „machiavelic”. Machiavelismul așadar nu aparține „politicii clasice” (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este res-publica, în sens antic; aceea a romantismului statul național, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vârstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul” luptei pentru viață.

Am vorbit de indiferență, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea” în sens creștin față de împolent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Și clasicul, și romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanității după canon; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sintem aci pe muchea de cuțit ce desparte pe clasic de romantic.

Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogartian și pictează cu dezgust, că face monștri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viața clasicismului este inteligibilă, geometrică; a romanticului e „fără sens”, sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăiește etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda) spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mintuie. Căci clasicul privește universalul, romanticul: accidentalul.

Experiența clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare: cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturarism e o față inerentă clasicismului. Prin uni-



versal se înțelege în același timp: fond de înțelepciune; prin accidental: fapt nou, „știință”. Așadar, experiența romanticului e infinită și incontestabilă.

Clasicul, arătând interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toți sînt niște istorici, în vreme ce clasicii sînt moraliști.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial.

Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual și în același timp de gloată, în vreme ce clasicul are un suflet de om de „societate exemplară”.

E un loc comun a spune că esteticeste clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie”, insolită și exotică. Încă din epocă barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiul despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții în umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii au cîntat soarele, după Ossian-Macqheron. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.



Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale, meridionale; cea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure), sau regim torid.

Clasicul cunoaște o unică geografie abstractă, elenică.

Romanticul aspiră după exotismul septentrional ori subtropical.

Entuziasmați de poezia scandinavă, niște tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine nevariabilă a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii (acum se poate înțelege rostul teoretic al acestei constatări obștești). În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei și florei. În romantism natura copleșește pe om și geologia e mai „naturală” decît în realitate, unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar și arhitectura uriașă, monstruoasă, crescînd ca o vegetație de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanțînd propoziții supuse, clasicul trăiește în lumea „ideală” statică, mitologică; romanticul în universul propriu, fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document); romanticul de neliniște, vagabondaj și explorare.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar; clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieții.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parțiale, confirmabile istoricește.

În câmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propozițiile capătă o evidență logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită” modelele. Romanticul „inventează”.

Clasicul aplică „reguli”, e „preceptistic”. Romanticul e independent, revoluționar.

Clasicul notează categoriile existenței (anotimpuri) industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Firește, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic și plin de „idei”.

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înțelesul că tinde la conservarea „formelor” (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrângeri și răsuțește genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist”. (Symbolismul, însuși-ca școală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniștitor. Romanticul, incoherentul, chimericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complăce în jocuri de inteligență, are „esprit”; romanticul face jocuri de imagini, metafore, witz-uri jean-pauliene.

Formal, clasicul e convențional pînă a măsura timpul cu „lustrii” și cu „olimpiadele”. Romanticul e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele”, „secolele”, „eternitățile”.

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate: romanță, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile”, examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biografului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Și am putea continua.



Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistență de forme clasice.

Renașterea e neoclasică, cu mari turburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar țările? Spania posedă educație clasică și temperament romantic în parte de origine gotică. Germania, suflet romantic și aspirații clasice. Franța are temperament clasic, oroare teoretică de romantism și e profund calofilică („gustul” francez); totuși e capabilă de a exprima și romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanț infernal, în generație spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilința.

China e clasică „chinezeria” fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienței. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic a devenit așa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerție, beatitudine asiatică).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază și romantici la miezul nopții, sub lună sau vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greșim forțînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că V. Hugo e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriție, buna dentiție, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlnești la romantici veleități de „reguli”, de „școală” și o fidelitate față de teme și genuri care e de esență clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilație între clasicism și romantism, și practic afli la un barochist note clasice și romantice. Însă există distincții structurale. De obicei barocul urmează maturității clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadență”.



Artistul baroc, și asta e esența, renunță la „observația morală” a clasicului și la „ideile” și „problemele” romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice” (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul și romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înțelepciunea, celălalt bogăția vieții. Barochistul e tipul artistului de „atelier” care face „artă pentru artă”, analizînd regulile și perfecționîndu-le, amplificîndu-le. Așa se explică prezența persistentă a barocului tocmai la germani nație de tehnicieni, împinsă spre o minuție meșteșugărească a detaliilor. Dürer însuși, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric.

Lîngă hîrdăul de scăldat copilul cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerșetor, atunci peticile și găurile sînt distribuite cu o acuratețe desăvîrșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinii. Preferința germanicilor pentru caracterelor gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul și norul.

Barochistul face pași spre romantism, întrucît are o percepție mai bogată și o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism și ampolozitate.

Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit. În teorie. Căci și barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic. Astfel culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o unică turburare romantică.

Făcînd aplicații, vom înțelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Géngora ca sciențiști baroci au înrîdări cu parnassienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură”. La noi spiritul „artist” de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist) mai puțin poate la Macedonski, apoi



la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiții. Practic, arta pură, fără preocupări morale și probleme, e un nonsens critic, și criticul care osîndește didactismul și metafizicul e un intelectual de conformație „barocă”.

Cu aceste discriminații vom înțelege mai bine spiritul literaturii spaniole. Capitolele aproape indică cumpenele balanței. O literatură cu „grandes” de Espana, cu „picaros”, „licenciados”, „alcahuetas”, don Juanes, Celestinas, cu căutători de „soledades” e substanțial romantică. Dar acea „discrecion” lăudată de Gracian, înțelepciunea paremiologică a donei Fafula, umorul democratic, terestritatea la punctul de plecare a celor „trei poeți”, notează reacțiuni clasice. Truhanescul umoristic al lui Quevedo, cultismul lui Gónora sînt barochisme. Toate propozițiile de mai sus pot fi aplicate și verificate.

#### DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

T. Vianu

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată că cine vorbește, o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuintează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică” și „se comunică”. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv” și „tranzitiv”. Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care

il cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunicare omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă”, cu atât scade valoarea ei „reflexivă”, cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte” sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa” și în raport „indirect cu pătratul distanței lor” construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne”. Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.



Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice numai ecuațiile matematice și legile științifice sînt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletească particular al persoanei care a enunțat mai întîi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsește deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebunțează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva”. Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului.





Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, înscrierile sale, din ceea ce ee organizează în straturile conștiinței și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului”, la „automatismul psihic” menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pastă și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd”. Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă



valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridică... clopotele începură a bate... fetița se opri...” sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poezilor sau prozatorilor artiști: Analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul” unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „Stilul este întrebuintarea individuală a limbii”, spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „Le style c'est l'homme même”, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuinta instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede

astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenesti sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii cari aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii cari sînt mișcați de anumite curențe intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curențe care îi poartă.



# TIPOLOGII DE PERSONAJE – SUGESTII

Nr. crt.	Tipuri	Personaje-simboluri	Opere
1	2	3	4
1.	Istorice	Decebal Ștefan cel Mare  Mircea cel Bătrîn  Mihai Viteazul  Despot Vodă Duca Vodă Alexandru Lăpușneanul Vlad Țepeș	<i>Decebal; Dochia și Traian</i> <i>Cronica lui Gr. Ureche</i> <i>Apus de soare</i> <i>Frații Jderi</i>  <i>Scrisoarea III</i>  <i>Pașa Hassan</i> <i>Românii supt Mihai-Voievod Viteazul</i> <i>Răzvan și Vidra</i>  <i>Despot Vodă</i> <i>Zodia Cancerului</i>  <i>Alexandru Lăpușneanul</i> <i>Răceala</i>
2.	Țărani	Ion Vitoria Lipan Ilie Moromete Petre Petre Personaj colectiv	<i>Ion</i> <i>Baltagul</i> <i>Moromeții</i> <i>Răscoala</i> <i>Răscoala</i>
3.	Intelectuali	Ștefan Gheorghiu Apostol Bologa  Titu Herdelea Zaharia Herdelea Ladima Fred Vasilescu Felix Mandale Crudu	<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> <i>Pădurea Spînzuraților</i>  <i>Ion; Răscoala</i> <i>Ion</i> <i>Patul lui Procust</i> <i>Patul lui Procust</i> <i>Enigma Otiliei</i> <i>Moartea unui artist</i>

- |                                 |   |   |
|---------------------------------|---|---|
| 4. Femei                        | a) Smaranda Creangă<br>Vitoria Lipan<br>Bătrîna; Ana<br>Mara<br>Ilisafte  | <i>Amintiri din Copilărie</i><br><i>Baltagul</i><br><i>Moara cu noroc</i><br><i>Mara</i><br><i>Frații Jderi</i>   |
|                                 | b) Ela<br><br>Doamna T.<br>Elena Drăgănescu<br>Ada Razhu<br>Otilia<br>Sașa Comăneșteanu   | <i>Ultima noapte de dragoste, întâia<br/>noapte de război</i><br><br><i>Patul lui Procust</i><br><i>Concert de muzică din Bach</i><br><i>Enigma Otiliei</i><br><i>Viața la țară</i> |
|                                 | c) Zoe  | <i>O scrisoare pierdută</i>   |
|                                 | d) Chirița în provincie   | <i>Chirița</i>  |
| 5. Copii—tineri                 | Nică<br>Gheorghită<br>Ionuț Jder<br>Niculae Moromete  | <i>Amintiri din copilărie.</i><br><i>Baltagul</i><br><i>Frații Jderi</i><br><i>Moromeții</i>  |
| 6. Avari                        | Hagi Tudose<br>Ghiță<br>Costache Giurgiu-<br>veanu<br>Stavrache<br>Dinu Păturică<br>Tănase Scatiu   | <i>Hagi Tudose</i><br><i>Moara cu noroc.</i><br><i>Enigma Otiliei</i><br><i>În vreme de război</i><br><i>Ciocoi vechi și noi.</i><br><i>Viața la țară</i>                           |
| 7. Ariviști                     | Stănică Rațiu<br>Pirgu<br>Lică Trubaduru  | <i>Enigma Otiliei</i><br><i>Craii de Curtea Veche</i><br><i>Concert de muzică din Bach</i>  |
| 8. Comici<br>(politici-<br>eni) | Tipătescu; Zaharia<br>Trahanache; Aga-<br>memnon Dandana-<br>che; Nae Cațaven-<br>cu; Tache Farfu-<br>ridi; Iordache<br>Brînzovenescu;<br>Ghiță Pristanda | <i>O scrisoare pierdută</i>   |



a) Mitice		
	Dochia — Traian	<i>Dochia și Traian; Decebal</i>
	Miorița	<i>Miorița</i>
	Meșterul Manole	<i>Monastirea Argeșului; Meșterul Manole</i>
9. Simbolice —		
mitice	Zburătorul	<i>Zburătorul; Călin (File de poveste)</i>
b) Simbolice		
	Emirul	<i>Noapte de Decemvrie</i>
	Printul	<i>Mistrețul cu colți de argint</i>
	Mira	<i>Meșterul Manole</i>
	Prometeu	<i>Izgonirea lui Prometeu</i>
	Romândor	<i>Țiganiada</i>
a) Fantasticul popular:		
	Greuceanul; zmeul	<i>Greuceanul</i>
	Făt-Frumos	<i>Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte</i>
	Harap-Alb	<i>Harap-Alb</i>
10. Fantastice	Gerilă; Flăminzilă; Setilă; Ochilă; Păsări-Lăți-Lungilă; Spînul	
b) Fantasticul cult		
	Dionis	<i>Sărmanul Dionis</i>
	Zamfira	<i>Nunta Zamferei</i>
	Christina	<i>Domnișoara Christina</i>
	Șușteru	<i>Dincolo de nisipuri</i>
a) Tema geniului —		
	absolutul-creatorul	
	Luceafărul	<i>Luceafărul</i>
11. Alegorice	Emirul	<i>Noapte de Decemvrie</i>
	Printul	<i>Mistrețul cu colți de argint</i>
	Manole	<i>Monastirea Argeșului</i> <i>Meșterul Manole</i>
b) Alte teme		
	condiție umană, răul, satiră	
	Inorogul; Corbul	<i>Istoria Ieroglifică</i>

VASILE ALECSANDRI

(1818 — 1890)

OPERA *Proză*: *Buchetiera de la Florența*, 1840; *Istoria unui galbin și a unei parale*, 1844; *Călătorie în Africa*; *Vasile Porojan*, 1880. *Versuri*: *Deșteptarea României*, *Poezii populare*. *Balade* (*Cîntice bătrînești*, 1852—1953; *Doine și lăcrimioare*, 1853; *Hora Unirei*, 1856; *Pasteluri*, 1875; *Ostașii noștri*, 1878; *Legende*, 1875; *Plugul blăstămat*, 1888. *Teatru*: *Cînticele comice*, 1850—1864; *Chirița în Iași*, 1850; *Chirița în provincie*, 1852; *Arvinte și Pepelea*, 1866; *Despot-Vodă*, 1879; *Fîntîna Blanduziei*, 1884; *Ovidiu*, 1885.

REFERINȚE CRITICE Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; George Călinescu, *Vasile Alecsandri* (micromonografie), Editura Tineretului, București, 1965; Titu Maiorescu, *Critice* (vol. I, II), Editura Minerva, București, 1967. (M.P.)

GHEORGHE ASACHI

(1788 — 1869)

OPERA *Versuri*: *Culegere de poezii*, 1836. *Fabule alese*, 1836; *Dochia și Traian*, Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamțului — legende istorice. *Dramaturgie*: *Petru Rareș*, 1853, *Elena Dragoș*, 1863, *Turnul Butului*, 1863; *Proză*: *Nuvele istorice*, 1867.

REFERINȚE CRITICE E. Lovinescu, Gh. Asachi — *viața și opera sa*, Ed. Casei școalelor, București, 1940; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*. *Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840*, Ed. Minerva, București, 1972; Dimitrie Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982. (C.B.)

ION BARBU

(1895 — 1961)

OPERA *Versuri*: *După melci*, 1921, *Joc secundă*, 1930. *Proză*: *Pagini de proză*, 1968.



REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Marin Mincu, *Ion Barbu, eseu despre texte editate poetică*, Cartea Românească, București, 1981; Tudor Vianu, *Opere* (vol. III), Editura Minerva, București, 1971—1972; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968, Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900 — 1937), Editura Minerva, București, 1989; Ștefan Munteanu, *Limba română artistică* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981. (C.B.)

#### NICOLAE BĂLCESCU

(1819 — 1852)

OPERA *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei până acum*, 1844; *Despre starea socială a muncitorilor plugari în Principatele române în deosebite timpuri*, 1845; *Mersul revoluției în istoria românilor*, 1850; *Istoria românilor, supt Mihai-Voievod Viteazul*, 1878.

REFERINȚE CRITICE Șerban Cioculescu, Vladimir Streinul, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973; Ion Vlad, *Lectura — un eveniment al cunoașterii*, Editura Eminescu, București, 1977. (M.P.)

#### LUCIAN BLAGA

(1895 — 1961)

OPERA *Versuri: Poemele luminii*, 1919; *Pașii profetului*, 1919; *În marea trecere*, 1924; *Lauda somnului*, 1929; *La cumpăna apelor*, 1933; *La curțile dorului*, 1938; *Nebănuitele trepte*, 1943; *Poezii*, 1962; *Aforisme: Pietre pentru templul meu*, 1919, *Discobol*, 1945; *Tea-*

tru: *Zamolxe*, 1921, *Tulburarea apelor*, 1923; *Daria*, *Mășterul Manole*, 1927; *Avram Iancu*, 1934; *Arca lui Noe*, 1944; *Anton Pann*, 1964; *Vîrsta de fier*; *Corăbii cu-cenușă*; *Cîntecul focului*; *Ce aude unicornul*, 1975; *Mirabila sămînță*. Studii: *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, 1966; *Isvoade*, 1972; *Ceasornicul de nisip*, 1973; *Despre conștiințe filosofice*, 1974; *Aspecte antropologice*, 1976; *Ființa istorică*; *Încercare filosofică*, 1977; Proza: *Luntrea lui Caron* — roman, 1991; Opera filozofică: *Trilogia cunoașterii*, 1943; *Trilogia culturii*, 1944; *Trilogia valorilor*, 1946; Antologie: *Antologie de poezie populară*, 1966; Proză memorialistică: *Hronicul și cîntecul vîrstelor* 1965; Traduceri din lirica engleză, lirica germană — Goethe — *Faust* etc.

**REFERINȚE CRITICE** Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937), Editura Minerva, București, 1989; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Ion Negoitescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970; Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972; Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei. Urmată de tragic și demonic*, Editura Cartea Românească, București, 1980; Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, București, 1981; Ștefan Munteanu, *Limba română artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981; Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981. (C.B.)

**ION BUDAI DELEANU**

(1760—1820)

**OPERA** Traduceri: *Carte trebuincioasă pentru dascălii școalelor de jos românești neunite în chesaro-crăieștile țări de moștenire*, 1786; *Rînduiala judecătorească de obște*, 1812; *Obștească judecătorească rînduială de criminal* etc. Scrieri filologice: *Temeiurile gramaticii românești*; *Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc*; *Lexicon pentru cărturărie* etc. Scrieri literare:



*Țiganiada sau Tabăra-Țiganilor*, 1800—1812; *Trei Viteji*, 1927.

**REFERINȚE CRITICE** George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; George Ivașcu: *Istoria literaturii române*, (vol. I), București, 1969; Al. Piru: *Istoria literaturii române vechi*, Ed. vol. I, București, 1970; Ion Rotaru: *O istorie a literaturii române*, vol. I, București, 1971. (S.B.)

#### DIMITRIE CANTEMIR

( 1673—1723)

**OPERA** *Divanul sau Gilceava înțeleptului cu lumea*, 1698; *Imaginea științei sacre, care nu se poate zugrăvi (Metafizica)* 1700; *Prescurtare a sistemului logicii generale*, 1700; *Tratatul de muzică turcească (Explicarea muzicii turcești pe scurt)*, 1703; *Istoria ieroglifică (Istoria ieroglifică în douăsprezece părți împărțită, așijderea cu 760 de sentenții frumos împodobită, la început cu scară a numerelor dezvăluitoare, iară la sfârșit cu a numerelor străine tâlcuitoare)*, 1705; *Descrierea Moldovei*, 1711; *Istoria Imperiului Otoman (Creșterea și descreșterea curții otomane)*, 1716; *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor (Hronicul a toată Țara Românească, care apoi s-au împărțit în Moldova, Munteniască și Ardealul din descălecatul ei de la Traian împăratul Rîmului; așijderea pentru numele carele au avut odată și carele are acum și pentru romanii carii de atuncea întrînsa așezîndu-să, într-aceiași și pînă acum neconținut lăcuiesc)*, 1717, 1719—1922.

**REFERINȚE CRITICE** Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, București, 1964; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982; Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române*, București, 1926; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române* (vol. I), București, 1969; Constantin Măciucă, *Dimitrie Cantemir*; P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir: Viața și Opera*, Ed. Academiei București, 1958; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977; Al. Rosetti

și B. Cazacu, *Istoria limbii române literare* (vol. I), Editura Minerva, București, 1971. (S.B.)

### I. L. CARAGIALE

(1852 — 1912)

OPERA Comedii: *O noapte furtunoasă*, 1879; *Conu Leonida față cu reacțiunea*, 1879; *O scrisoare pierdută*, 1884; *D-ale Carnavalului*, 1888—1889; Drame: *Năpasta*, 1890; *Nu ve le tragice: O făclie de Paște, Păcat, În vreme de război, Două loturi. Povestiri* (de inspirație folclorică): *La hanul lui Mînjoală, Calu dracului, La conac, Kir Ianulea, Abu Hasan. Momente și schițe: D-l Goe, Lanțul slăbiciunilor, Vizita..., Un pedagog de școală nouă, Telegrama, Triumful talentului, Mitică, Inspecțiune etc.*

REFERINȚE CRITICE Titu Maiorescu, *Comediile D-lui Caragiale*, 1885, *Critice*; G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Spiritul național în cultura română*; Pompiliu Constantinescu, *Comediile lui I. L. Caragiale*, în *Scrieri*; G. Călinescu, *I. L. Caragiale în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *I. L. Caragiale*, în *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; Șt. Cazimir, *Comediile*, în volumul *Caragiale: Universul comic*; Șerban Cioculescu, *Prefață la vol. I. L. Caragiale — O scrisoare pierdută*, 1971, *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977; I. Constantinescu, *Spațiul închis, carnavalescul, Motivul lumii „pe dos”, Portret al dramaturgului în tinerețe și mai târziu, I. L. Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974; George Munteanu, *Structurile teatrului comic la Caragiale*, în *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975; Mircea Iorgulescu, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1988; Mircea Tomuș, *Marile comedii*, în *Opera lui I. L. Caragiale* (vol. I), Editura Eminescu, București, 1975 și 1977; Paul Zarifopol, *Pentru arta literară* (vol. I, II, III), Editura Minerva, București, 1971; Al. Paleologu, *Bunul*



simț ca paradox, Editura Cartea Românească, București 1972; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale — Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983. (C.B.)

#### MATEIU CARAGIALE

(1885 — 1936)

OPERA Proză: *Remember*, 1924; *Craii de Curtea Veche*, 1929; *Sub pecetea tainei*, 1930 și 1933; *Contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor*, 1935; *Versuri*: *Pajere* (*Clio*, *Lauda cuceritorului*, *Noapte roșie*, *Călugărița*, *Cronicarul*, *La Argeș*, *Curțile vechi*, *Mărturisire*, *Singurătate* etc.) 1936.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*; Editura Minerva, București, 1989; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977; Ovidiu S. Grohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. I). Editura Minerva, București, 1972; N. Steinhardt, *Mateiu I. Caragiale „Craii de Curte-Veche”*, în *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976; Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, seria „Universitas”, București, 1977; Simion Mioc, *Mateiu I. Caragiale și manierismul în Structuri literare*, Editura Facla, Timișoara, 1981; Nicolae Manolescu, *Sub pecetea artei*, în *Arca lui Noe*, *Eseu despre romanul românesc* (vol. III), Editura Minerva, București, 1983; Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987; Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991; *Mateiu Caragiale interpretat de...* Studiu, antologie și aparat critic de Al. George, Editura Eminescu, seria „Biblioteca critică”, București, 1985. (C.B.)

#### GEORGE CĂLINESCU

(1899 — 1965)

OPERA Poezie: 1937, *Lauda lucrurilor*, 1963; Proză: *Romane — Cartea nunții*, 1933; *Enigma Otiliei*, 1938;

*Bietul Ioanide*, 1953; *Scrinul negru*, 1960. *Dramaturgie*: *Șun*, 1943; *Ludovic al XIX-lea*, 1964. *Teatru* 1965; *Publicistică*: *Cronica mizantropului și Cronica optimistului* în volumul *Cronicile optimistului*, 1964; *Ulisse*, 1967; *Istorie și critică literară*. *Viața lui Mihai Eminescu*, 1932; *Opera lui M. Eminescu* (1934—1936); *Viața lui I. Creangă*, 1938; *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; *Istoria literaturii române — compendiu*, 1945; N. Filimon, 1959; Gr. Alexandrescu, 1962; Ion Creangă — *viața și opera*, 1964; V. Alecsandri, 1965; *Studii de literatură universală — Principii de estetică*, 1939; *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1946; *Sensul clasicismului (ese)* 1946; *Estetica Cosmosului*, 1965; *Scriitori străini*, 1967.

**REFERINȚE CRITICE** Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, Editura Minerva, București, 1989; Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Editura pentru Literatură, Editura Minerva, București, 1961—1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Minerva, București 1980 și 1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București 1972—1975; I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991; N. Balotă, *De la Icn la Ioanide. Prozatori ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974; N. Ciobanu, *Însemnări critice, Glose, Sinteze. Analize*, Editura Facla, Timiș, 1975. (M.P.)

**GEORGE COȘBUC**

(1866—1919)

**OPERA** Versuri: *Balade și cântece*, 1893, *Fire de tort*, 1896; *Ziarul unui pierde vară*, 1902; *Cîntece de vitejie*, 1904; *Proză*: *Povestea unei coroane de oțel*, 1899; *Războiul nostru pentru neatîrnare*, 1899; *Traduceri*: Vergiliu, *Eneida*; Homer, *Odiseea*; Kalidassa, *Sacotala*; Byron, *Mazepa*; Schiller, *Don Carlos*; Dante, *Divina Comedie*.

**REFERINȚE CRITICE** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Vladimir Streinu, *Clasicii*



noștri, Editura Tineretului, București, 1969; Mircea Zăciu, *Colaje*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972; *Eseu monografic*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1976; Marin Mincu, *Repere*, Editura Cartea Românească, București, 1977; D. Vatamaniuc, G. Coșbuc, *o privire asupra operei literare*, 1967; G. Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui G. Coșbuc*, 1969; Petru Poantă, *Poezia lui George Coșbuc. Eseu monografic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976; Lucian Valea, *Coșbuc — în căutarea universului liric*, Editura Albatros, București, 1980. (C.B.)

#### ION CREANGĂ

(1830 — 1889)

OPERA *Amintiri din copilărie*, 1881—1882—1892. *Povești*: *Soacra cu trei nurori*, 1875; *Capra cu trei iezi*, 1875; *Pungața cu doi bani*, 1876; *Dănilă Prepeleac*, 1876; *Povestea porcului*, 1876; *Povestea lui Stan Pățitul*, 1877; *Povestea lui Harap-Alb*, 1877; *Fata babei și fata moșneagului*, 1877; *Ivan Turbincă*, 1878; *Povestiri*: *Moș Ion Roată*, *Ion Roată și Vodă Cuza*; *Popa Duhu*; *Poveste*; *Povestea unui om leneș*; *Inul și Cămeșa* etc.; *Nuvele*: *Moș Nichifor Coțcariu*, 1877; *Soacra cu trei nurori*, 1875.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, București, 1963; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri* (vol. II), Editura pentru Literatură, București, 1967; Dumitru Micu, *Periplu*, Editura Cartea Românească, București, 1974; Petru Poantă, *Radiografii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978; Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, Editura Albatros 1971; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966. (C.B.)

#### BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA

(1858 — 1918)

OPERA *Nuvele* (volume): *Sultănica*, 1885; *Trubadurul*, *Linște*, 1887; *Între vis și viață*, 1893; *Teatru* (trilogia): *Apus de soare*, 1909; *Vișorul*, 1910; *Luceafărul*, 1911.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, București, 1964; Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, Editura Eminescu, București, 1973. (M.P.)

ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

(pseudonimul lui Ștefan Popa — n. 1922)

OPERA Versuri: *Cartea mareelor*, 1964; *Omul cu compasul*, 1966; *Seminția lui Lakoon*, 1967; *Ipostaze*, 1968; *Alter ego*, 1970; *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, 1972; *Cai în ploaie*, 1974; *Papirus*, 1974; *Anotimpul discret*, 1975; *Alfabetul poetic*, 1978; Eseuri: *Lampa lui Diogene*, 1970; *Poezie și modă poetică*, 1972; *Orfeu și tentația realului*, 1974; Traduceri: *Sunete fundamentale*, 1970.

REFERINȚE CRITICE Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, București, 1978; Gh. Gricurcu, *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, București, 1972; Nicolae Ciobanu, *Incursiuni critice*, Editura Facla, Timișoara, 1975. (C.B.)

MIRCEA ELIADE

(1907 — 1986)

OPERA Filozofică: *Tratat de istoria religiilor*, 1949; *De la Zalmoxis la Gîngis-Khan*, 1970; *Soliloquii*, 1932; *India*, 1934; *Oceanografie*, 1984; *Fragmentarium*, 1939; Romane: *Huliganii*, 1935; *Maitreyi*, 1933; *Nuntă în cer*, 1939; *Nuvele și povestiri fantastice*: *Domnișoara Cristina*, 1936; *Șarpele*, 1937; *La țigănci*, *Pe strada Mîntuleasa*, 1969; *Ghicitori în pietre*, *Secretul doctorului Honigberger*, 1940.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937; Editura Minerva, București, 1989; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975; Ion Negoitescu, *Istoria lite-*



raturii române, Editura Minerva, București, 1991; Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. II), Editura Cartea Românească, București, 1976; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri* (vol. II), Editura pentru Literatură, București, 1967; Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului în volumul Mircea Eliade, La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969; Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1980; Ovidiu Bârlea, *Mica Enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976. (C.B.)

#### MIHAI EMINESCU

(1850 — 1889)

**OPERA** *Poezii* — ediția întâi îngrijită de Titu Maiorescu, — 1883, Socec (1884 pe copertă); ediții complete cu antume și postume — (Ediție îngrijită și prefată de Perpessicius). *Proză*: antume — *Făt-Frumos din Lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *La aniversară*, *Cezara*; postume — *Geniu pustiu*, *Avatarii faraonului Tlă*, *Aur*, *mărire și amor*, *La curtea cuconului Vasile Creangă* etc. *Teatru*: (postume — toate sînt proiecte): *Amor pierdut — viață pierdută*, *Mira Mureșeanu* (tablou dramatic), *Decebal*, *Gruie Sînger*, *Bogdan Dragoș*, *Alexandru Lăpușneanu*, *Publicistică*: articole pe teme politice, literare, sociologie, învățămînt, teatru etc. publicate în: *Federațiunea*, *Pesta*, 1870, *Curierul de Iași*, 1876—1877; *Timpul*, București, 1877—1883; *România liberă și Fîntîna Blănduziei*, București, 1888—1889. *Traduceri* din Immanuel Kant — *Critica rațiunii pure* (fragmente); H. Th. Röttscher, *Arta reprezentării dramatice* etc.

**REFERINȚE CRITICE** Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, 1889, din *Critice*, Editura Eminescu, București, 1978; G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu în Studii și articole*, ediție îngrijită de Mihai Drăgan, Editura Junimea, Iași, 1974; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Vladimir Streinu, *Mihai Eminescu*, în volumul, *Clasicii noștri*, Editura Tineretului, Lyceum 55, București, 1969; D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Editura Minerva, București, 1975; Mircea Eliade, *Insula lui Eu-*

*thanasius*, în volumul *Meşterul Manole*, Editura Junimea, Iaşi, 1982; Tudor Arghezi, *Eminescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973; Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974; Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969; Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990; Constantin Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu, Viaţă. Operă. Cultură*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1989; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1965; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu, Elemente structurale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971; Gh. Bulgăr, *Momentul Eminescu în evoluţia limbii române literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971; Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; George Munteanu, *Hyperion* (vol. I), *Viaţa lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu — Modele cosmologice şi viziunea poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978; Dumitru Irimia, *Limbaj poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi, 1979; Şerban Cioculescu, *Eminesciana*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985; Dumitru Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu, 1870—1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985; Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983; Nicolae Iorga, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1981; Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu, Interpretări*, Editura Junimea, Iaşi, 1982; Eugen Lovinescu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1984; Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981; Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, Editura pentru Literatură Bucureşti, 1969; Ştefan Munteanu, *Limba română artistică — studii*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981. (C.B.)

NICOLAE FILIMON

(1819—1865)

OPERA N u v e l e: (romantice) *Mateo Cipriani*, *Friedrich Staaps* sau *Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui*



*Napoleon I*, 1860; *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*, 1861; *Romane: Ciocoi vechi și noi sau Ce naște din pisică șoarăci mănâncă*, 1863; *Basmes populare: Roman Năzdrăvan*, 1862; *Omul de piatră*, 1862; *Omul-de Flori-cu Barbă-de Mătasă sau Povestea lui Făt-Frumos*, 1862; *Memorii: Excursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice*, 1858.

REFERENCE CRITICE Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, 1982; Aurel Martin, *Introducere în opera lui — N. Filimon*, Editura Minerva, București, 1973. (M.P.)

#### GALA GALACTION

(1879 — 1961)

OPERA *Papcuii lui Mahmud*, 1932; *Roxana*, 1930; *La răspîntie de veacuri*, 1935; *Moara lui Călifar*, *În pădurea Cotoșmanei*; *Lîngă apa Vodislavei*; *Bisericuța din Răzoare*, 1914; *Copca Rădvanului*; *Clopotele din mănăstirea Neamțului*, 1916; *Gloria Constantini*; *De la noi la Cladova*, *La țărnuțul mării*, 1916; *Caligraful Terțiu*, 1929; *Toamna de odinioară*, 1924; *La Mangalia*, 1947 etc.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*; Teodor Vîrgolici, *Gala Galaction*, Editura pentru Literatură, București, 1967. (S.B.)

#### ION GHICA

(1816 — 1897)

OPERA *Precioasele* (comedie într-un act), București, 1935; *Convorbiri economice*, București 1865—1875; *Scrisori ale lui Ghica către V. Alecsandri*, Tipografia Academiei Române, București, 1884; *Scrisori către V. Alecsandri, Edițiunea nouă*, București, Sococ et Comp., 1887; *Amintiri din pribegia după 1848. Nouă scrisori către V. Alecsandri*,

București, Socec et Comp., 1889; *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Alcalay, 1905; *Opere complete* (vol. I—III), ed. îngrijită de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1967.

**REPERE CRITICE** I. Bianu, Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, în „Revista nouă”, 1888; N. Iorga, *Oameni cari au fost*, Fundația pentru literatură și artă, 1934; Gh. Adamescu, *Istoria literaturii române*, Biblioteca pentru toți, București; Petre V. Haneș, *Istoria literaturii românești*, București, Ancora, 1924; Lazăr Șeineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1933; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; D. Păcurariu, *Ion Ghica*, Editura pentru Literatură, București, 1965. (S.B.)

#### BOGDAN PETRICEICU HASDEL

(1838—1907)

**OPERA** Istorică și filologică: *Ion Vodă cel Cumplit* (monografie), 1865, *Cuvente din bătrâni* (3 vol.), 1878—1881, *Etymologicum Magnum Romaniae* (4 vol.) 1886—1898, *Din istoria limbii române*, 1883, *Istoria critică a românilor*, 1875, *Studii de folclor comparat*. Literatură — Versuri: *Poezie*, 1873, *Sarcasm și ideal*, 1897. Proză: *Ursita* (roman istoric neterminat) *Duduca Mamuca (Micuța)* — nuvelă, 1863. Teatru: *Domnița Ruxandra* (dramă), *Trei crai de la Răsărit (Orthonerozia)* — satiră antilatinistă, 1872; *Răzvan și Vidra*, dramă istorică, 1867.

**REFERINȚE CRITICE** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, 1971. *Texte comentate* — B. P. Hasdeu, Editura Albatros, 1979. (M.P.)

#### ION HELIADE RĂDULESCU

(1802—1872)

**OPERA** Filologică: *Gramatica românească*, 1828; *Meditații poetice dintr-a lui A de la Martin*, 1830; *Regulile*



cu gramatica poeziei, 1831; Culegere din scrierile lui I. Eliade de proze și de poezie, 1836; Paralelismul între dialectele roman și italian (vol. I—II); Vocabularu de vorbe streine în limba română, 1947; Echilibru între antiteze sau spiritul și materia, 1859—1869; Curs întreg de poezie generală, 1868—1880; Elemente de istoria românilor sau Dacia și România, 1869; Istoria critică universală (vol. I—II, 1892—1893. Opere neterminate: Umanitate (poem); Mihaida (epopee). Versuri: Zburătorul 1843. Proză: Cuconul Drăgan, Domnul Sărsăilă, autorul. Traduceri din Dante, Ariosto, Tasso, Boileau, Molière, Voltaire, Marmontel, J. J. Rousseau, Goethe, Schiller, Lamartine, Ossian, Byron, Dumas, V. Hugo, Balzac, etc.

**REFERINȚE CRITICE** G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Alexandru Piru, *I. Eliade Rădulescu*, Editura Minerva, București, 1971; Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, Editura Eminescu, București, 1978; Dimitrie Popovici, *Studii literare* (vol. I—III), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972—1980; Ioana Em. Petrescu, *Configurația*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1981; Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1981; Eugen Simion, *Dimineața poezilor. Eseu despre începuturile poeziei române*, Editura Cartea Românească, București, 1980. (C.B.)

#### HORIA LOVINESCU

(1917—1983)

**OPERA Teatru:** *Lumina de la Ulmi*, 1954; *Citadela sfărîmată*, 1955; *Oaspetele din fapitul serii*, 1955; *Elena*, 1956; *O întâmplare*, 1958, *Susorile Boga*, 1959; *Febre*, 1961; *Hanul de la răscruce*, 1957; *Moartea unui artist*, 1975; *Omul care și-a pierdut omenia*, 1957; *O întâmplare*, 1958; *Petru Rareș*, 1967; *Ultima cursă*, 1976; etc.

**REFERINȚE CRITICE** Nicolae Manolescu, *Apocalipsa bufonă în Lovinescu Horia, Teatru I*, Editura Eminescu, București, 1978; Constantin Cubleșan, *Teatru, Istorie și actualitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

Mircea Iorgulescu, *Critică și angajare*, Editura Cartea Românească, București, 1982. (C.B.)

ALEXANDRU MACEDONSKI

(1854 — 1920)

OPERA Versuri: *Prima verba*, 1872; *Poezii*, 1882; *Excelsior*, 1895; *Flori sacre*, 1912; *Bronzes*, 1897 (Paris — în limba franceză); *Poema rondelurilor*, 1916—1920—1927. Proză: *Cartea de aur*, 1906; *Le Calvaire de feu*, 1906; *Thalossa*, 1915. Articole de teoretizare asupra simbolismului: *Logica poeziei*, 1880; *Arta versurilor*, 1881; *Poezia viitorului*, 1892 — primul manifest al simbolismului românesc.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971; Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967; Tudor Vianu, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, Editura Minerva, București, 1974; Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți: Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, Goga, Minulescu, Bacovia, Pillat, Voiculescu, Maniu, Vineanu, Fundoianu, Barbu, Blaga, Arghezi*, Editura pentru Literatură, București, 1968; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968. (C.B.)

FĂNUȘ NEAGU

(n. 1932)

OPERA Povestiri și nuvele: *Ningea în Bărăgan*, 1959; *Somnul de la amiază*, 1960; *Cantonul părăsit*, 1964; *Dincolo de nisipuri*, 1962; *Vară buimacă*, 1967; *Caii albi din orașul București*, 1967; *Casa care se leagănă*, 1971; *Insomniile de mătăasă*, *Pierdut în Balcanică*; *Romane: Ingerul a strigat*, 1968; *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, 1976; *Scaunul singurătății*. Teatru: *Echipa de zgomote*, 1970. Amintiri: *Cartea cu prieteni*, 1979.



REFERINȚE CRITICE Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, București, 1978; Gabriel Dimiseanu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, 1977; idem, *Valori actuale*, Editura Eminescu, 1974; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970. (C.B.)

COSTACHE NEGRUZZI

(1808 — 1868)

OPERA Proză: *Alexandru Lăpușneanul*, 1840; *Fiziologia provincialului*, 1842; *Păcatele tinerețelor*, 1857; *Amintiri de junețe în Fragmente istorice*, *Negru pe alb* (32 scrisori). *Scrisori la un prieten*, 1872; *Zoe, O alergare de cai*; *Sobieski și românii*, *Regele Poloniei și Domnul Moldovei*; *Cum am învățat românește*; *Rețetă*; *Istoria unei plăcinte*; *Pîcală și Tîndală*; *Un poet necunoscut*; *Pentru ce țiganii nu sunt români* (pagini antologice). Teatru: *Treizeci ani sau viața unui jucător de cărți*, 1835; *Doi țărani și cinci cîrlani*, 1849; *Muza de la Burdujeni*, 1851.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică București, 1971. (M.P.)

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(1876 — 1955)

OPERA Nuvele: *Ape adînci*, 1919; *Sfinxul*, 1920; *Femeia în fața oglinzii*, 1921; *Romanță provincială*, 1925; *Desenuri tragice*, 1927. Romane: *Balaurul*, 1923; *Fecioarele despletite*, 1926; *Concert de muzică de Bach*, 1927; *Drumul ascuns*, 1932; *Logodnicul*, 1938; *Rădăcini*, 1938 (2 vol.).

REFERINȚE CRITICE *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. II), Editura Minerva, 1981; Liviu Petrescu, *Realii-*

tate și românesc, Editura Tineretului, 1969; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, 1983. (M.P.)

### CAMIL PETRESCU

(1894 — 1957)

OPERA *Eseuri*: *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, 1933; *Modalitatea estetică a teatrului*, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, 1936. *Versuri*: *Ideea*, *Ciclul morții*, 1923, *Transcedentalia*, 1931, *Papuciada*, 1956. *Romane*: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, 1930; *Patul lui Procust*, 1933; *Un om între oameni*, 1953 (neterminat). *Teatru*: („de idei”), *Jocul Ielelor*, 1918, refăcut în 1945; *Act venețian*, 1919; *Suflete tari*, 1922; *Mioara*, 1923; *Danton*, 1925; *Bălcescu*, 1946; *Caragiale în vremea lui*, 1957; *Nu ve le*: *Turnul de fildes*, 1950.

REFERINTE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, 1982; Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, 1976; Ovidiu Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. I), Editura Minerva, 1972; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; Idem, *Scrieri VI*, Editura Minerva, 1975; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. II), Editura Minerva, 1981; Perpessicius, *Camil Petrescu romancier*, Editura Eminescu, 1971; Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, 1972; Marian Popa, *Camil Petrescu (Monografie)*, Editura Albatros, 1972; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973. (M.P.)

### ALEXANDRU PHILIPPIDE

(1900 — 1979)

OPERA *Versuri*: *Aur sterp*, 1922; *Stînci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939; *Monolog în Babilon*, 1967; *Vis și căutare*. *Eseuri*: *Studii și portrete literare*, 1963; *Studii de literatură universală*, 1966; *Scriitorul și arta lui*, 1968; *Considerații confortabile* (vol. I, 1970;



vol. II, 1972); *Puncte de vedere europene, Orizont romantic*, 1973. Traduceri din: Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Rilke.

**REFERINȚE CRITICE** Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1989; Șerban Cioculescu, *Aspecte literar contemporane*, 1932—1947, Editura Minerva, București, 1972; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970; Ion Pop, *Transcrieri. Eseuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976; Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991. (C.B.)

**MARIN PEDA**

(1922 — 1986)

**OPERA** Nuvele: *Întilnirea din pământuri*, 1948; *Desfășurarea*, 1952; *Ferestre întunecate*, 1956; *Îndrăzneala*, 1959; *Friguri*, 1963. Romane: *Moromeții* (I, 1955; II, 1967); *Intrusul*, 1968; *Risipitorii*, 1968; *Marele singuratic*, 1972; *Delirul*, 1975; *Viața ca o pradă*, 1977; *Cel mai iubit dintre pământeni*, 1980; *Confesiuni, eseuri*; *Imposibila întoarcere*, 1971; *Dramaturgie*: Martin Bornean (dramă) 1968.

**REFERINȚE CRITICE** Mihai Ungheanu, *Marin Preda, vocație și aspirație*, Editura Eminescu, București, 1973; Ion Bălu, *Marin Preda*, Editura Albatros, 1976; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. I), Editura Minerva, 1980; *Marin Preda interpretat de...* Editura Eminescu, 1976. (M.P.)

**LIVIU REBREANU**

(1885 — 1944)

**OPERA** Nuvele: *Frământări*, 1912; *Golanii*, 1916; *Răfuiala*, 1919; *Catastrofa*, 1921; *Cuibul visurilor*, 1927; *Nuvele inedite*, 1935. Romane: *Ion*, 1920; *Pădurea spînzuraților*, 1922; *Adam și Eva*, 1925; *Ciuleandra*, 1927; *Crăișorul*, 1929; *Răscoala*, 1932; *Jar*, 1934; *Gorila*, 1938,

*Amîndoi*, 1940; *Teatru: Cadrilul*, 1919; *Plicul*, 1923; *Apostolii*, 1925; *Amalgam*, (articole, studii, conferințe cronici, drame), 1940; *Lauda țăranului român*, 1940, 29 mai, discurs de recepție la Academie.

REFERINȚE CRITICE Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (vol. I), Editura Minerva, 1973; Al. Piru, *Liviu Rebreanu* (micromonografie), Editura Tineretului, 1965; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Eminescu, 1973; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (vol. I), Editura Minerva, 1980. (M.P.)

#### MIHAIL SADOVEANU

(1880 — 1961)

OPERA *Satul și țăranul: Dureri înăbușite*, 1904; *Crîșma lui moș Precu*, 1904; *La noi la Vișoara*, 1907; *Bordeienii*, 1912; *Venea o moară pe Siret*, 1923; *Hanul Ancuței*, 1928; *Baltagul*, 1930; *Tîrgul de provincie: Floare ofilită*, 1905; *Însemnările lui Neculai Manea*, 1907; *Balta liniștii*, 1907; *Haia Sanis*, 1909; *Apa morților*, 1911; *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, 1933; *Cazul Eugeniței Costea*, 1933; *Evocări istorice: Frații Potcoavă*, 1903; *Șoimii*, 1904; *Neamul Șoimăreștilor*, 1916; *Zodia Cancerului*, 1929; *Nunta Domniței Ruxandra*, 1932; *Creanga de aur*, 1933; *Frații Jderi*, 1935, 1936—1942; *Nicoară Potcoavă*, 1952; *Natura: Cocostîrcul albastru*, 1921; *Dumbrava minunată*, 1922; *Țara de dincolo de negură*, 1926; *Măria sa Puiul Pădurii*, 1931; *Noaptele de Sinziene*, 1937; *Valea Frumoasei*, 1938; *Ochi de urs, Ostrovul Lupilor*, 1941; *Poveștile de la Bradu Strîmb*, 1943; *Războiul, armata: Povestiri de război*, 1905; *Amintirile căprarului Gheorghită*, 1906; *Cîntecul amintirii*, 1909, *Pildele părintelui Vichentie*, 1922; *Strada Lăpușneanu*, 1929.

REFERINȚE CRITICE George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Constantin Ciopraga, *M. Sadoveanu* (micromonografie), Editura Tineretului, 1966; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (vol. I), Editura Minerva, 1973; *Studii despre opera lui Mihail Sadoveanu*, Editura Albatros, 1977;



Frigioiu Nicolae, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*, Editura Junimea, 1987; Zaharia Singeorzan, M. Sadoveanu — *Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976; *Mihail Sadoveanu interpretat de...* Editura Eminescu, București, 1977. (M.P.)

IOAN SLAVICI

(1848 — 1925)

OPERA Povești: *Zîna zorilor*; *Florile din cadru*; *Ileana cea șireată*; *Doi feți cu stea în frunte*; *Spaima zmeilor*; *Limir împărat*; *Păcală în satul lui*; *Ioanea mamei*, 1908. Nuvele: *La crucea din sat*; *Scormon*; *Gura satului*; *Popa Tanda*; *Budulea Taichii*; *Moara cu noroc*; *Comoara*; *Pădureanca*; *O viață pierdută*; *Spiru Călin*; *Nunta*; *Vatra părăsită*; *Din valurile vieții*, 1884—1909. Romane: *Din bătrîni*, 1902; *Din păcat în păcat*; *Mara*, 1906; *Din două lumi*, 1920; *Cel din urmă armaș*, 1923. Teatru: *Fata de birău*, 1871; *Bogdan Vodă*; *Gaspar Grațianu*, 1888; *Toane sau vorbe de clacă*, *Polipul unchiului*. Memorii: *Închisorile mele*, 1921; *Amintiri*, 1924; *Lumea prin care am trecut*, 1930.

REFERINȚE CRITICE G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1980—1981; D. Micu, *Lecturi și păreri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978; Pompiliu Marcea, *Ion Slavici*, Editura Facla, Timișoara, 1978, Mircea Zăciu, *Bivuuac*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974; Nicolae Ciobanu, *Însemnări ale modernității*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1977—1979; Magdalena Popescu, *Slavici*, Editura Minerva, București, 1977. (C.B.)

MARIN SORESCU

(n. 1936)

OPERA Versuri: *Singur printre poeți*, 1964, *Poeme*, 1965; *Moartea orașului*, 1966; *Tinerețea lui Don Quijote*,

1968; *Tușiți*, 1970; *Suflete, bun la toate*, 1972; *Astfel*, 1973; *Norii*, 1975; *La Lilioci* (I, 1973; II, 1974; III, 1980). *Teatru*: *Iona*, 1968; *Matca*, 1968; *Paracliserul*, 1969; *Descîntoteca*, 1976; *Există nervi*, 1968; *Pluta Meduzei*, 1968; *Răceala; A treia țepă*. *Romane*: *Trei dinți din față*, 1977; *Viziunea viziunii*. *Eseuri*: *Teoria sferelor de influență*, 1969; *Insomnii*, 1971; *Ușor cu pianul pe scară*, 1985 etc.

**REFERINȚE CRITICE** Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (vol. I), Editura Cartea Românească, București, 1978; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, București, 1978; Nicolae Ciobanu, *Panoramic*, Editura Cartea Românească, București, 1978. (C.B.)

#### DUILIU ZAMFIRESCU

(1858 — 1922)

**OPERA** *Versuri*: *Fără titlu*, 1883; *Alte orizonturi*, 1894; *Imnuri păgîne*, 1897; *Poezii nouă*, 1889; *Novele romane*, 1895; *Romane*: *În fața vieții*, 1884; *Un drum greșit*, 1888; *Lume nouă, lume veche*, 1895; *Ciclul Comăneștenilor*, 1894—1910; *Lidda*, 1911; *Teatru*: *O amică* 1912; *Lumina*, 1912; *Voichița*, 1919.

**REFERINȚE CRITICE** Dumitru Micu, *Început de secol*, 1900—1916, *Curente și scriitori*, București, Editura Minerva, 1970; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, *Eseu despre romanul românesc* (vol. I, II, III), București, Editura Minerva, 1980—1981; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu* (micromonografie). (M.P.)

#### GRIGORE URECHE

(1590? — 1647)

**OPERA** *Letopisețul Țării Moldovei*, cea mai veche cronică în limba română, redactată între anii 1642—1647. Tratează fapte din istoria Moldovei dintre anii 1359—1594. S-a păstrat în copii, cu interpolări aparținînd lui Simion Dascălu, Misail Călugărul și Axinte Uricarul.



REPERE ISTORICO-LITERARE Miron Costin, *Opere*, vol. 11, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 11; Stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Românești*, Cronicari munteni (vol. 1), București, Editura Minerva, 1984; Ion Neculce, *Predoslovie la O samă de cuvinte*, din *Letopisețul Țării Moldovei*, București, ESPLA, 1955; Mihail Kogălniceanu, *Opere*, 11, București, Editura Academiei, 1976; N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, *Introducere sintetică*, București, Editura Librăriei Pavel Suru, 1929; Pompiliu Constantinescu, *Umanism crud și estetic*, în „Vremea”, VII, 1934, nr. 352—354; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, ediția a II-a, Editura Minerva, 1982; P. P. Panaitescu, *Introducere* la ediția: Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, ESPLA, 1955; Al. Piru, *Grigore Ureche în Literatura română veche*, București, Editura pentru Literatură, 1961; Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, Editura Minerva, 1972; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1973; Nicolae Manolescu, *Teme*, (vol II), București, Editura Cartea Românească, 1975; Ion Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, București, Editura Minerva, 1976. (S.B.)

## BIBLIOGRAFIE

— selectivă —

### I. DICȚIONARE

- \* \* \* *Dicționar de terminologie literară* (Mircea Angheliescu, Emil Boldan, Margareta Iordan, Ion Oană, Pavel Ruxăndoiu — coordonator Emil Boldan), Editura Științifică, București, 1970.
- \* \* \* *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*, C. Fierăscu, Gh. Ghiță, Editura Ion Creangă, București, 1979.
- \* \* \* *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1978.
- \* \* \* *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, București, 1979.
- \* \* \* *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*. Coordonator Dim. Păcurariu, Editura Univers, București, 1979.
- \* \* \* *Petit Larousse illustré*, Dictionnaire encyclopédique pour, Librairie Larousse, Paris, 1972.
- \* \* \* *Dicționar de neologisme*, Florin Marcu, Constant Maneca, Editura Academiei, București, 1978.
- \* \* \* *Dicționar de maxime comentat*, T. Vianu, București, 1963.
- \* \* \* *Mic dicționar de scriitori români*, coordonare și revizie științifică Mircea Zăciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- \* \* \* *Dicționar de literatură română contemporană*, Marian Popa, Editura Albatros, București, 1971.
- \* \* \* *Dicționar de personaje literare*, colectiv, coordonatori: prof. dr. Constanța Bărboi, prof. Iustina Itu, Societatea de Științe Filologice — Filiala Brașov, 1987.
- \* \* \* *Dicționar de proză românească*, lucrare colectivă, coordonator prof. Iustina Itu, Societatea de Științe Filologice — Filiala Brașov, Centrul Editorial Coresi, Brașov, 1990.

### II. MANUALE ȘI LUCRĂRI DE UZ ȘCOLAR

- \* \* \* *Manualele și programele de limba și literatura română pentru învățământul gimnazial și liceal*, Editura Didactică și Pedagogică



- \* \* \* *Manual de literatură universală*, Ovidiu Drimba, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Viorel Alecu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991.
  - \* \* \* *Teoria literaturii (noțiuni). Manual pentru liceele de filologie-istorie, clasele a XI-a și a XII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
  - \* \* \* *Limba și literatura română în liceu. Noțiuni de stilistică și compoziție. Texte literare, teme, exerciții — lucrare educativă — coordonare* Constanța Bărboi și Magdalena Panaitiu, Revista „Transilvania”, Sibiu, 1986.
  - \* \* \* *Limba și literatura română în licee — lucrare colectivă — coordonare generală*, Constanța Bărboi, Constantin Popa, Radu Diaconescu, Revista „Ramuri”, Craiova, 1988.
  - \* \* \* *Limba și literatura română în licee — lucrare colectivă — coordonator* Constanța Bărboi, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
  - \* \* \* *Metodica predării limbii și literaturii române — lucrare colectivă —* Constanța Bărboi, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Ion Negreț, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
  - \* \* \* *Limba și literatura română pentru examenele de bacalaureat și de admitere în facultăți*, Constanța Bărboi, Silvestru Boatcă, Marieta Popescu, Editura Recif, București, 1993.
  - \* \* \* *Literatura română concurs de admitere în liceu și școli profesionale*, Silvestru Boatcă, Mariana Boatcă, George Șovu, Editura Recif, București, 1993.
  - \* \* \* *Limba și literatura română, sinteza pentru examenul de bacalaurea — coordonare* Dorina Mărgineanțu, Pavel Petroman, Editura Eurobiț, Timișoara, 1992.
  - \* \* \* *Crestomație de literatură universală pentru învățământul liceal*, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, Ieronim Tătaru, coordonare — Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Constanța Bărboi, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
- Literatura română, Crestomație de critică și istorie literară. Întocmită de:* Ion Bușă, Teodor Capotă, Vladimir Cinezan, Ion Drăgotoiu, Alexandru Hancu, Călin Manilici, Doina Mărghitaș, Titus Moraru, Ion Matei Mureșan, Iuliu Părvu, Kántor Lajps, Peter Mathan, Coordonatori: Titus Moraru și Călin Manilici, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983.
- \* \* \* *Antologia poeziei românești*, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974.
  - \* \* \* *Din istoria și arta cărții, lexicon*, Virgil Olteanu, Editura Enciclopedică, București, 1992.
  - \* \* \* *Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui — Roman-Théâtre-Idées*, Pierre de Boisdeffre, Librairie Académique Perrin, Paris, 1965.



### III. LUCRĂRI DE TEORIE LITERARĂ ȘI STILISTICĂ

- Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968.
- Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.
- Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Editura Tineretului, 1965.
- Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, 1968.
- René Wellek și Anestin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
- Wolfgang Iser, *Opera literară — o introducere în știința literaturii*, Editura Univers, București, 1979.
- Alexandrescu, Sorin, Rotaru, Ion *Analize literare și stilistice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
- Blaga, Lucian, *Meșterul Manole*. Tabel, prefață, note și bibliografie de Maria Sittner-Prică, Editura Albatros, București, 1983.
- Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, I, Editura pentru literatură, București, 1968.
- Iorga, Nicolae, *Pagini alese*, Editura Ion Creangă, București, 1985.
- Iorga, Nicolae, *Istoria poporului românesc*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.
- Iorga, Nicolae, *Istoria lui Ștefan cel Mare*, Editura Militară, București, 1985.
- Istoria literaturii române*(I), *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*, Editura Academiei, București, 1964.
- Gheorghe, Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București, 1983.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1989.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe — eseu despre romanul românesc* — vol. I, *Momente și sinteze*, Editura Minerva, București, 1980.
- Micu, Dumitru, *Scriitori, cărți, reviste*, Editura Eminescu, București, 1980.
- Munteanu, Ștefan, David, Doina, Oancea, Ileana, Țâra D., Vasile, *Crestomație românească, Texte de limbă literară*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978.
- Muthu, Mircea: *Permanențe literare românești din perspectiva comparată — Momente și sinteze*, Editura Minerva, București, 1986.
- Negoieșcu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.
- Nicolescu, Aurel, *Observații asupra limbii scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 1971.
- Noica, Constantin, *Introducere la miracolul Eminescu*, Ediția îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 1992.
- Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Pop, Ion, Lucian Blaga, *Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Popovici, Dimitric, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1969.



- Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Rebreanu, Liviu, *Jurnal I și II*. Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, București, 1984.
- Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediție înhrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi. Cuvînt înainte — Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Postfață de Mircea Eliade. Cuvînt pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
- Rosetti, Alexandru, *Cîteva precizări asupra literaturii române*, Editura Eminescu, București, 1985.
- Rusu, Liviu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi* (vol. II), Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Tepelea, Gabriel, Bulgăr, Gh., *Momente din evoluția limbii române literare*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973.
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977.
- Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979.
- Vianu, Tudor, *Alecsandri, Eminescu, Macedonski*, Antologie, postfață și bibliografie de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1974.
- Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
- Vlad, Ion, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.



10

**EDITURA NOVA 2001**

Pentru voi, dragi elevi, din învățămîntul liceal, gimnazial, profesional și complementar!

Pentru dumneavoastră, stimați colegi, profesori de limba și literatura română!

Dicționarul nostru — util atît pentru studiul la clasă cît și pentru pregătirea examenelor (admitere la liceu, școli profesionale, bacalaureat, admitere în învățămîntul superior) este elaborat în conformitate cu programa și manualele de limba și literatura română aprobate de Ministerul Învățămîntului și Științei.

**AUTORII**

**ISBN 973-96401-0-9**

**Lel 2300**